MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 10876760 9

M
22
K178V7
1985
c.1

MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761108767609

АЛЕКСАНДР КАСЬЯНОВ

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

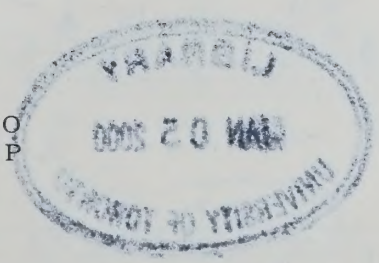
M
22
K178V7
1985
c.1
MUSI

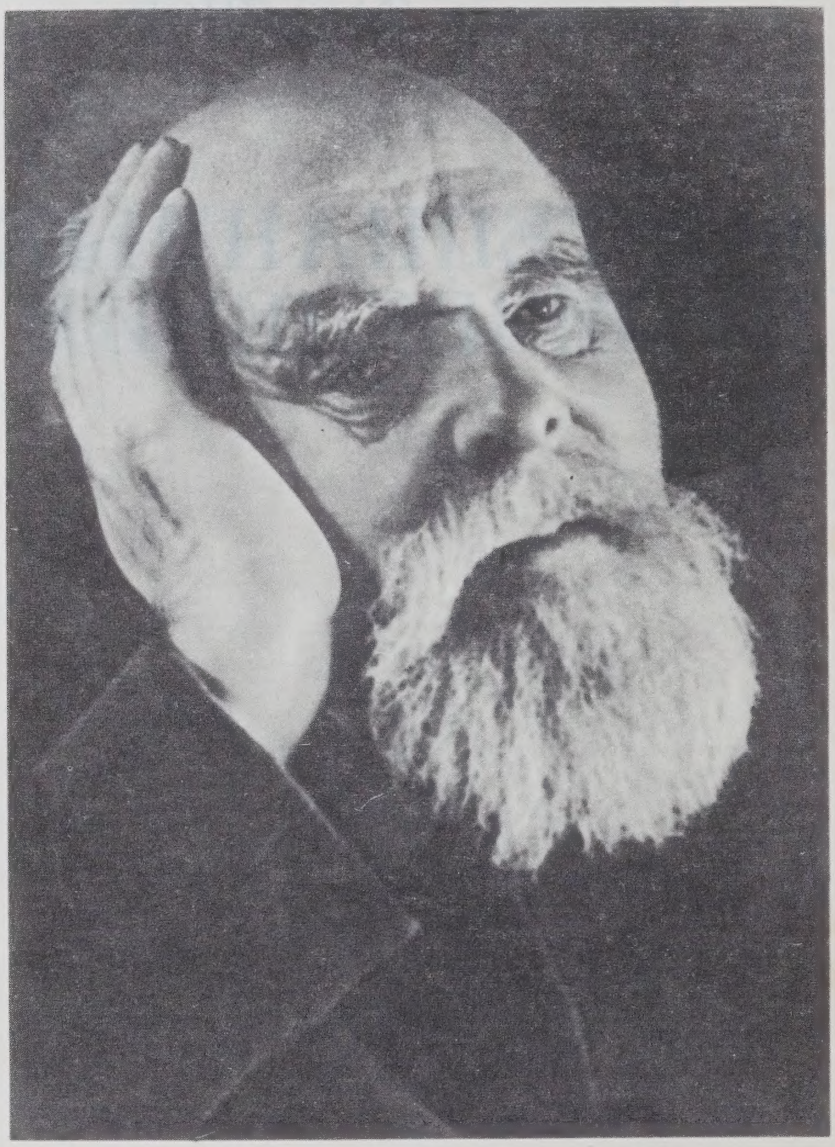
MUS 107-66

Александр КАСЬЯНОВ

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
1985





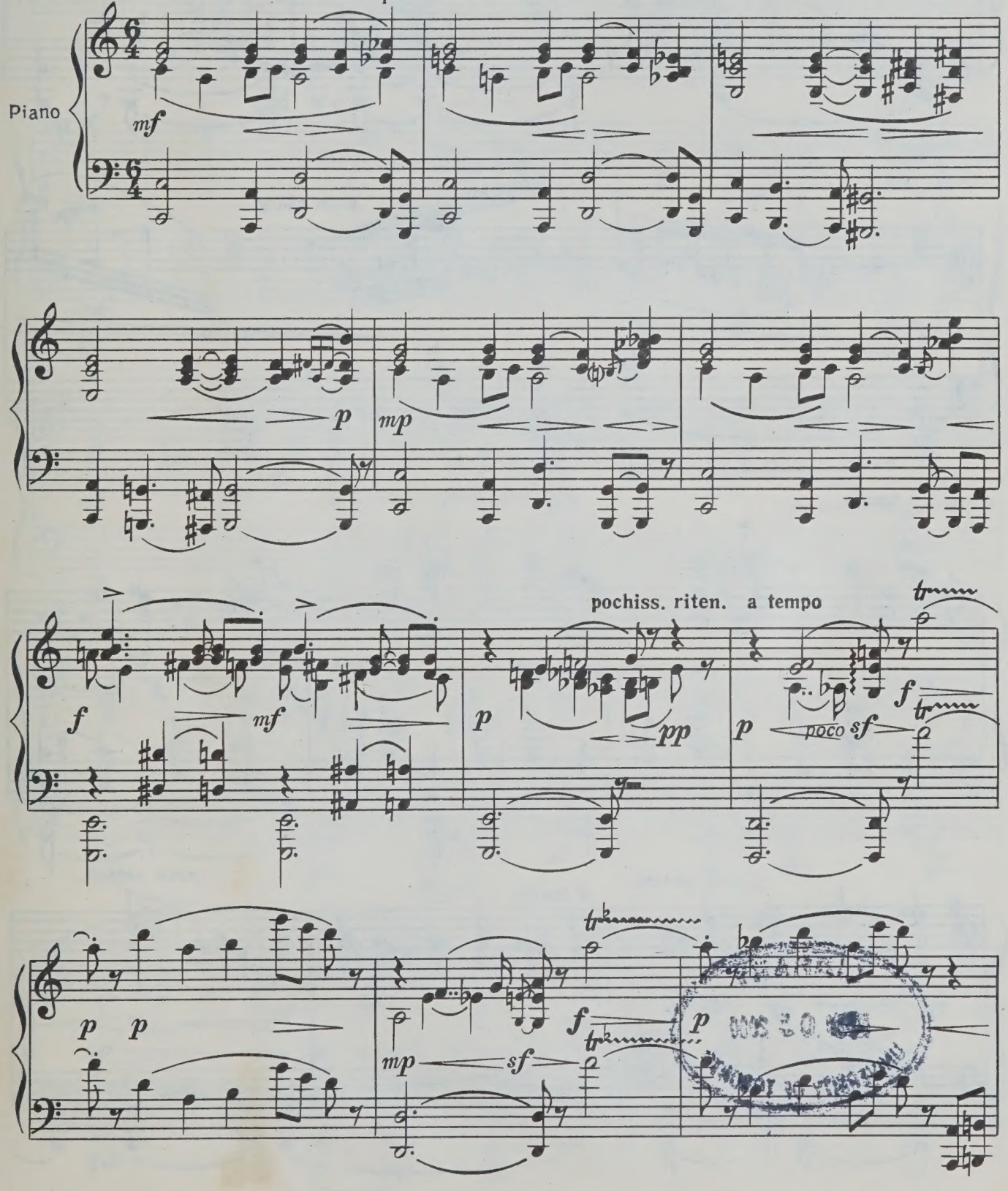
LIBRARY
MAR 05 2000
UNIVERSITY OF TORONTO

ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ

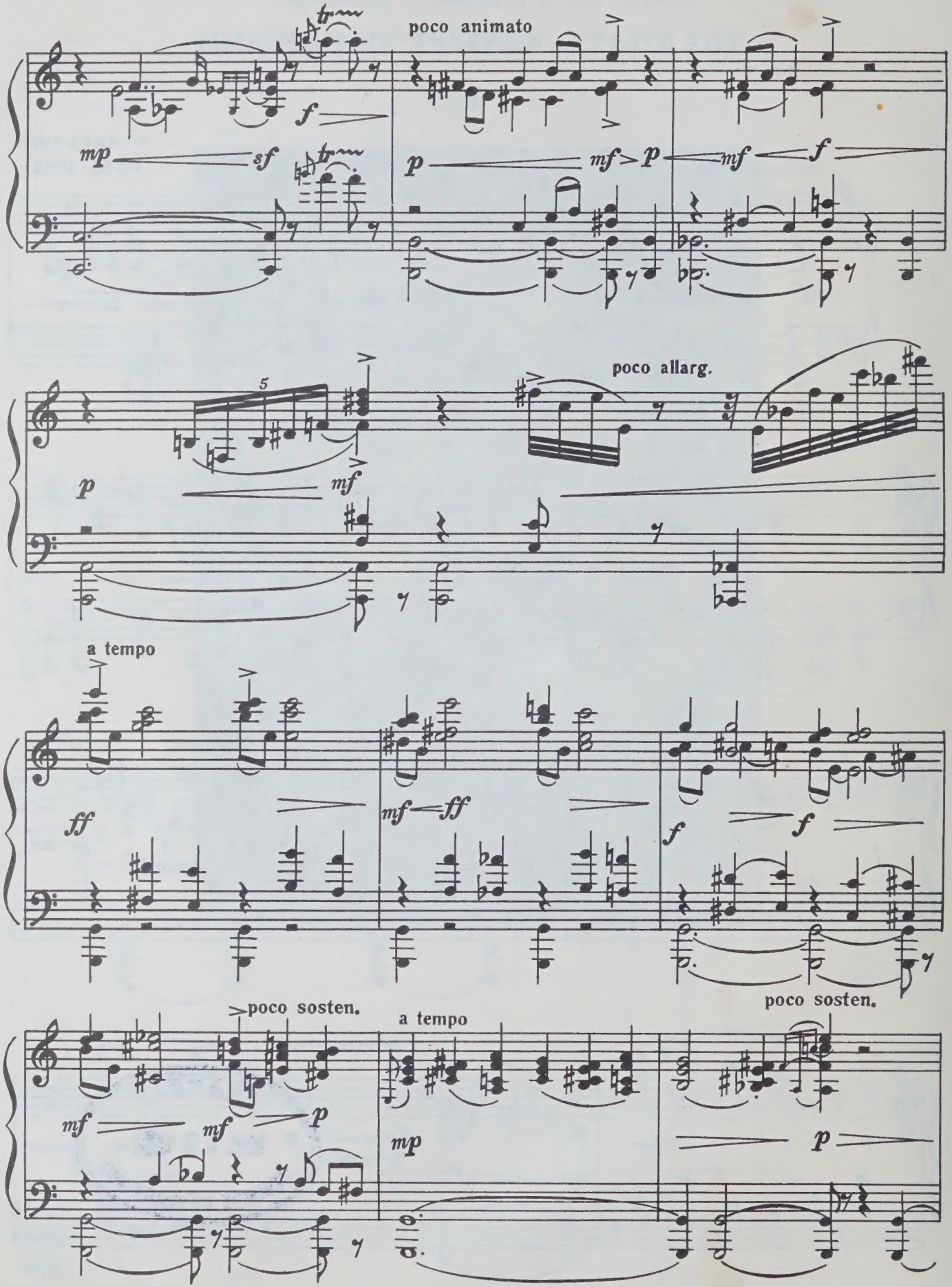
I

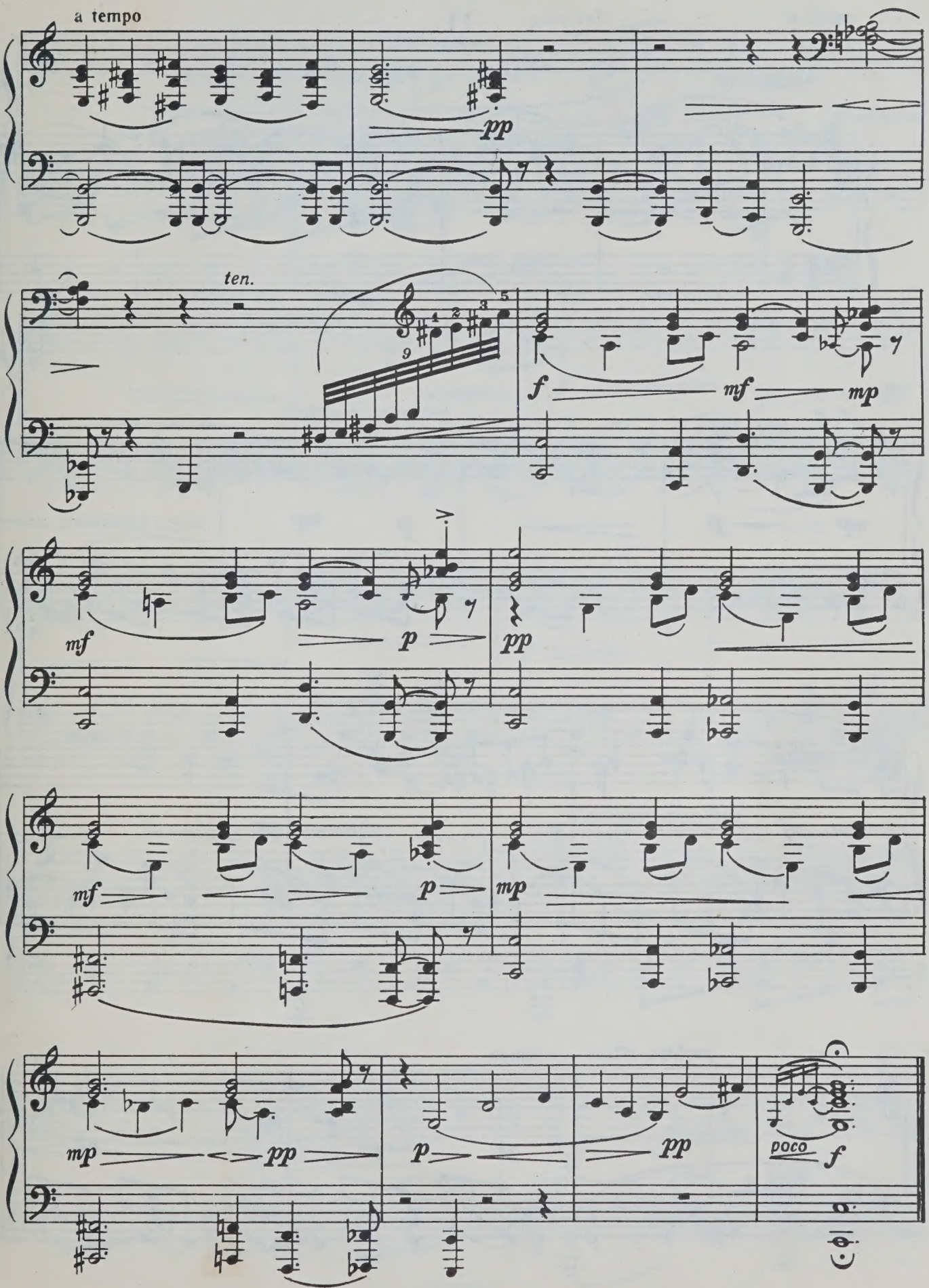
А. КАСЬЯНОВ
(1891-1982)

Andante con moto e poco maestoso

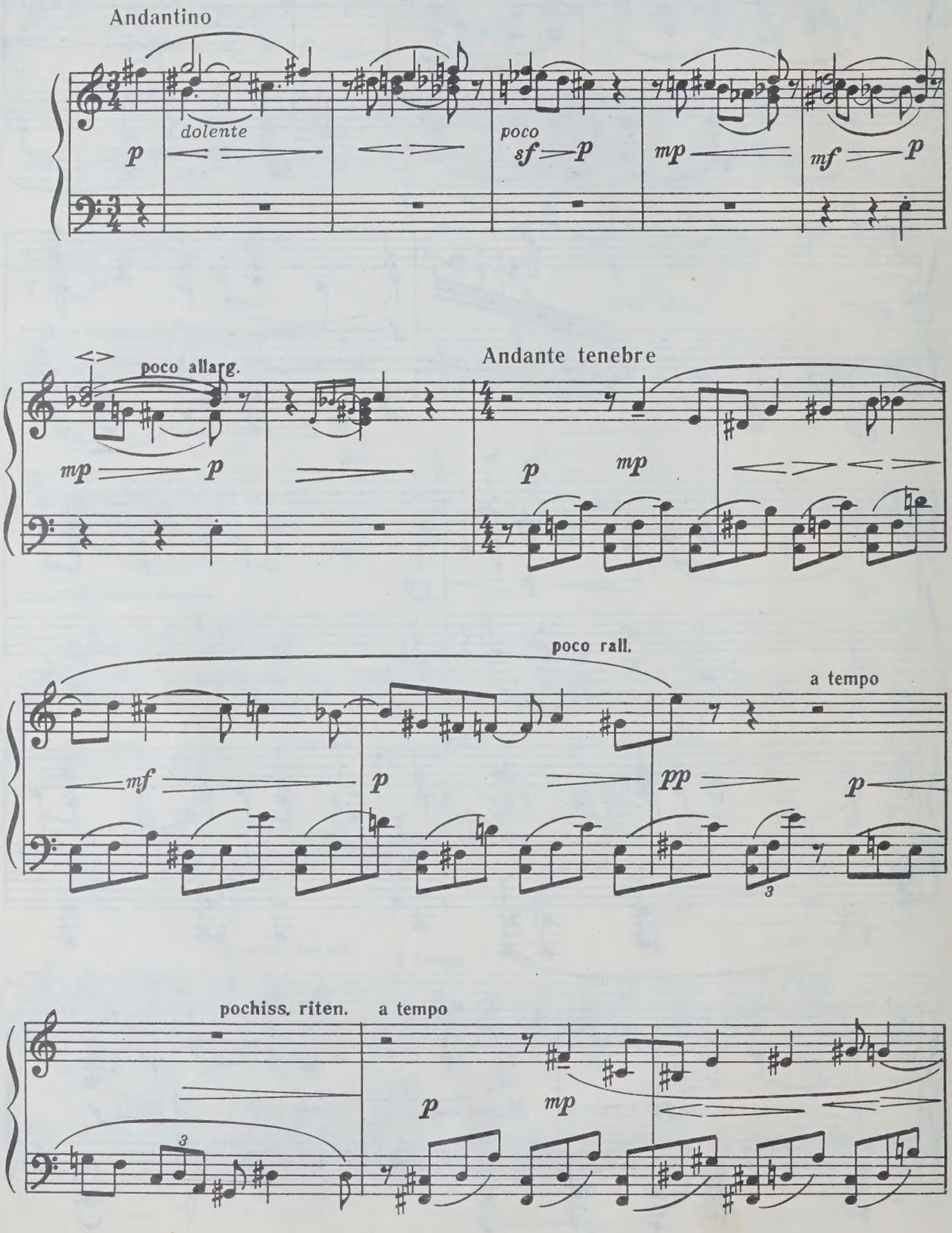


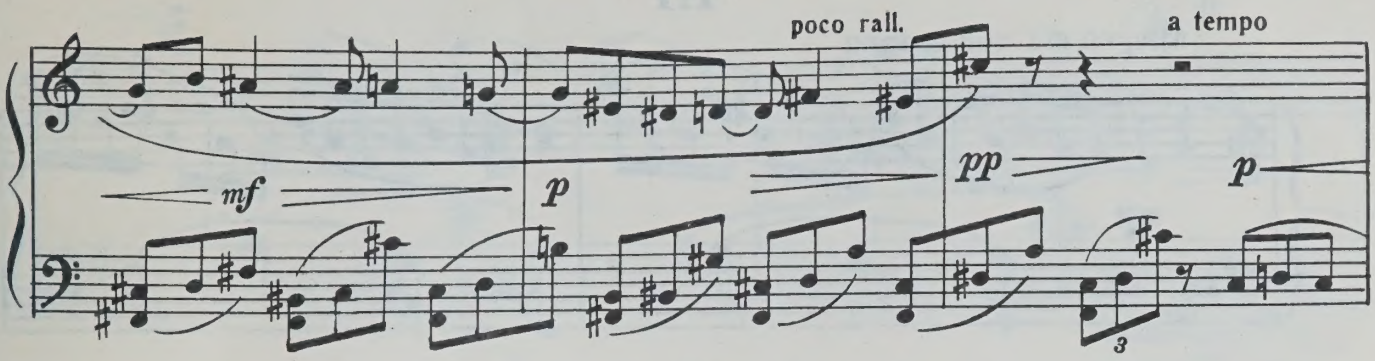
с 7430 к

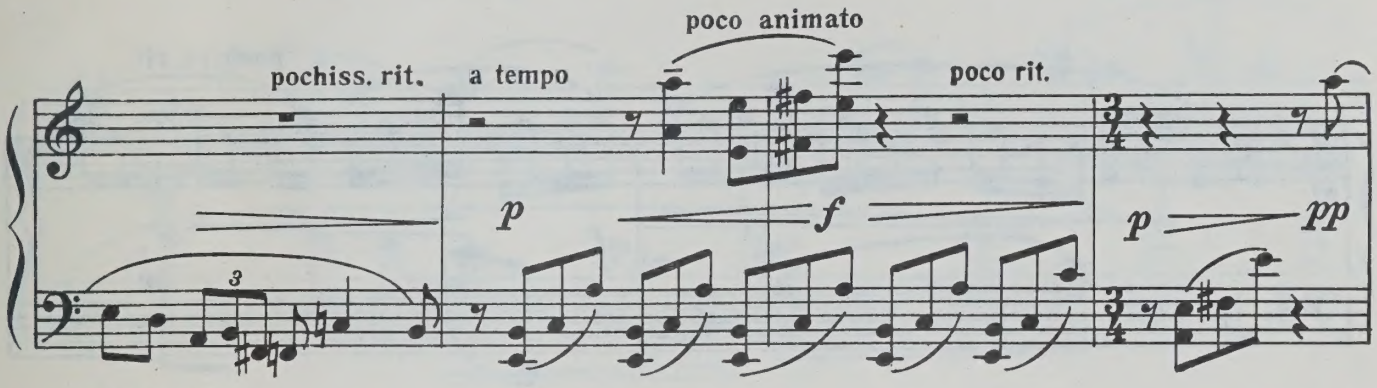

poco animato
poco allarg.
a tempo
poco sosten.
a tempo
poco sosten.

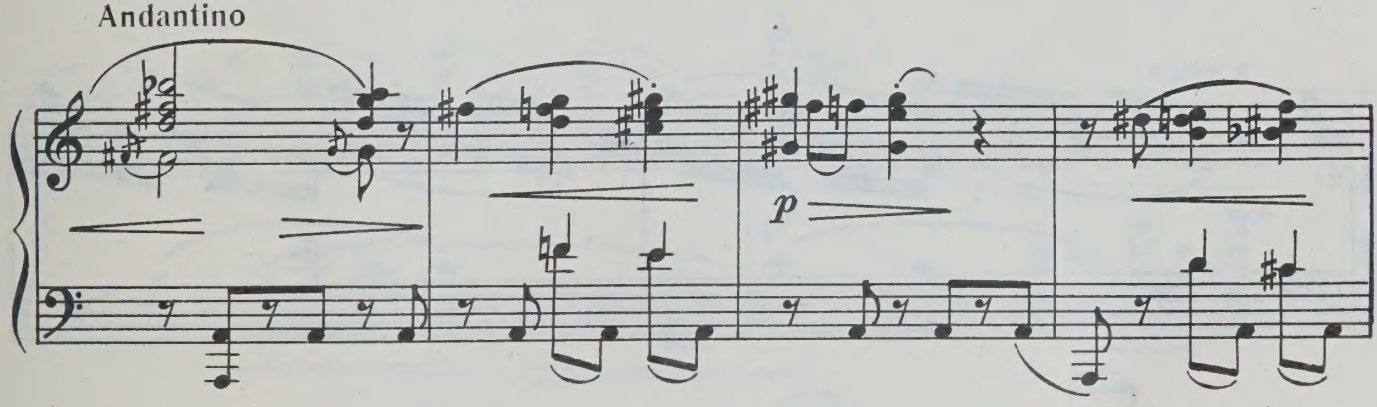

a tempo
pp
ten.
f
mf
mp
mf
p
pp
mf
p
mp
mp
pp
p
pp
poco
f

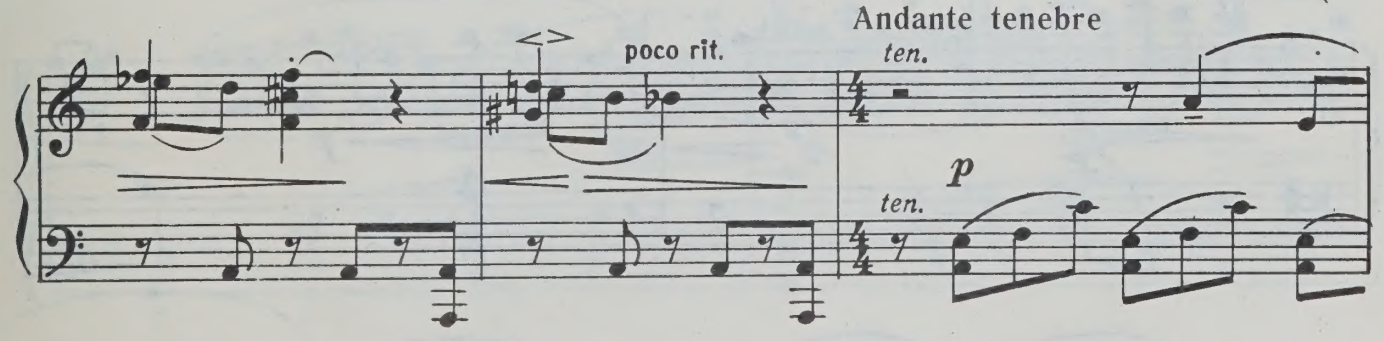
II

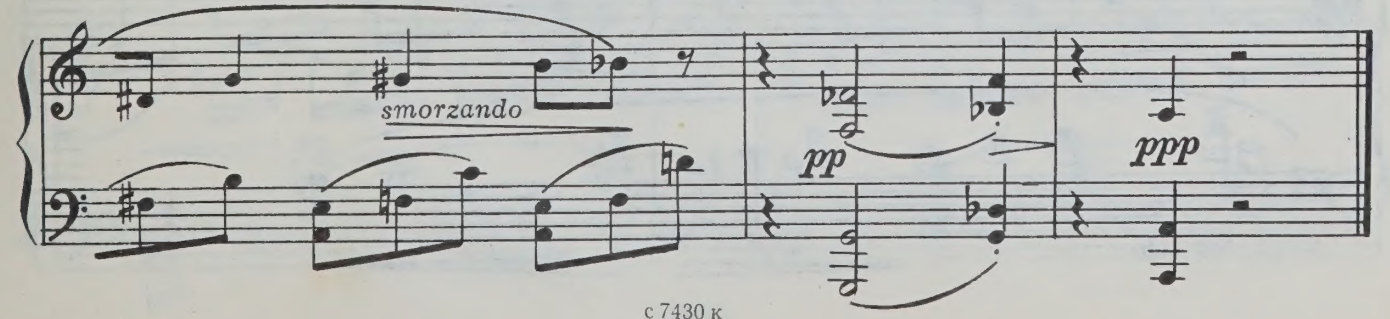

Andantino
dolente
poco
poco allarg.
Andante tenebre
poco rall.
a tempo
pochiss. riten.
a tempo


poco rall.
a tempo
mf
p
pp
p
3

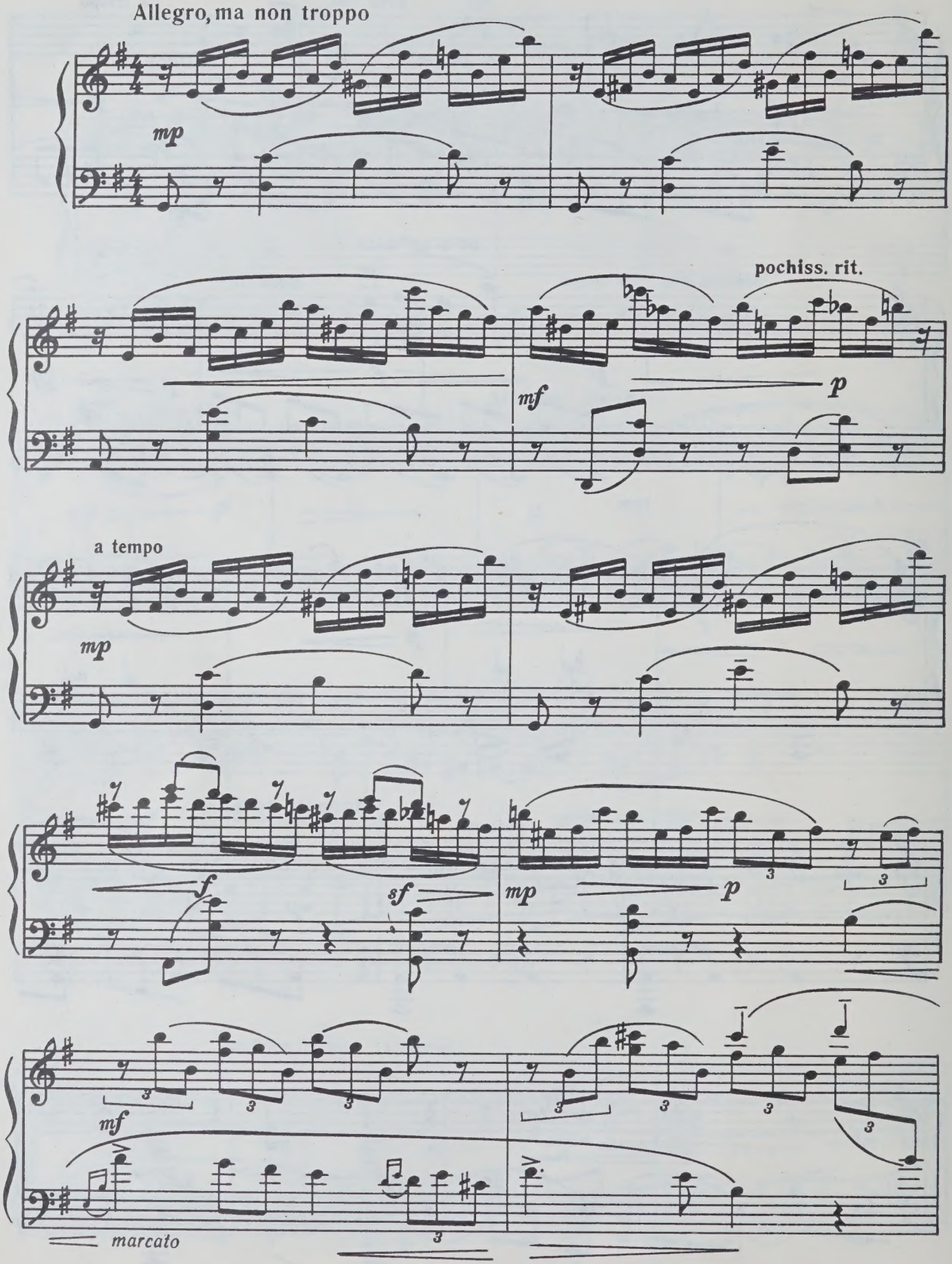

poco animato
pochiss. rit.
a tempo
poco rit.
p
f
p
pp
3

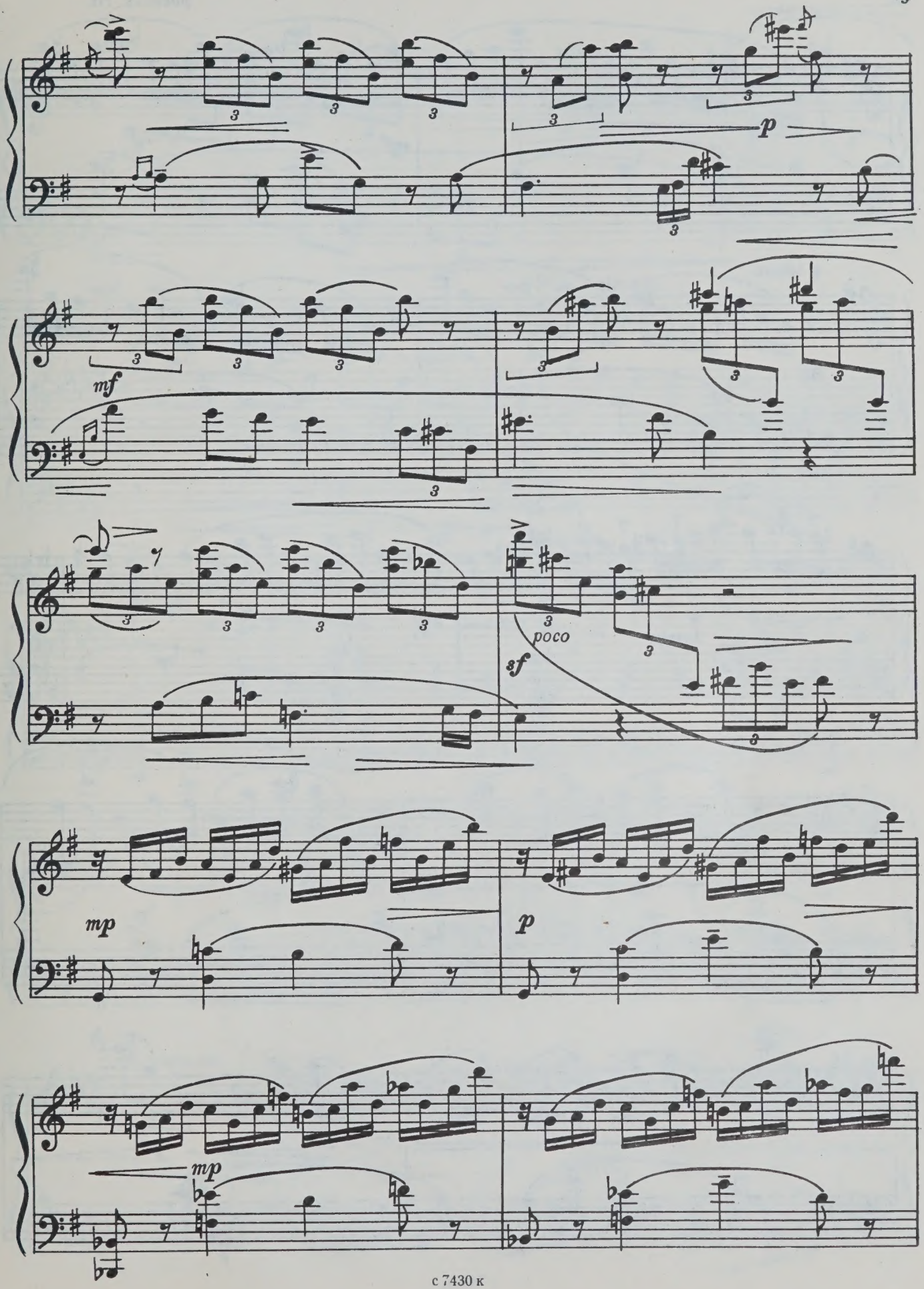

Andantino
p


poco rit.
Andante tenebre
ten.
p
ten.

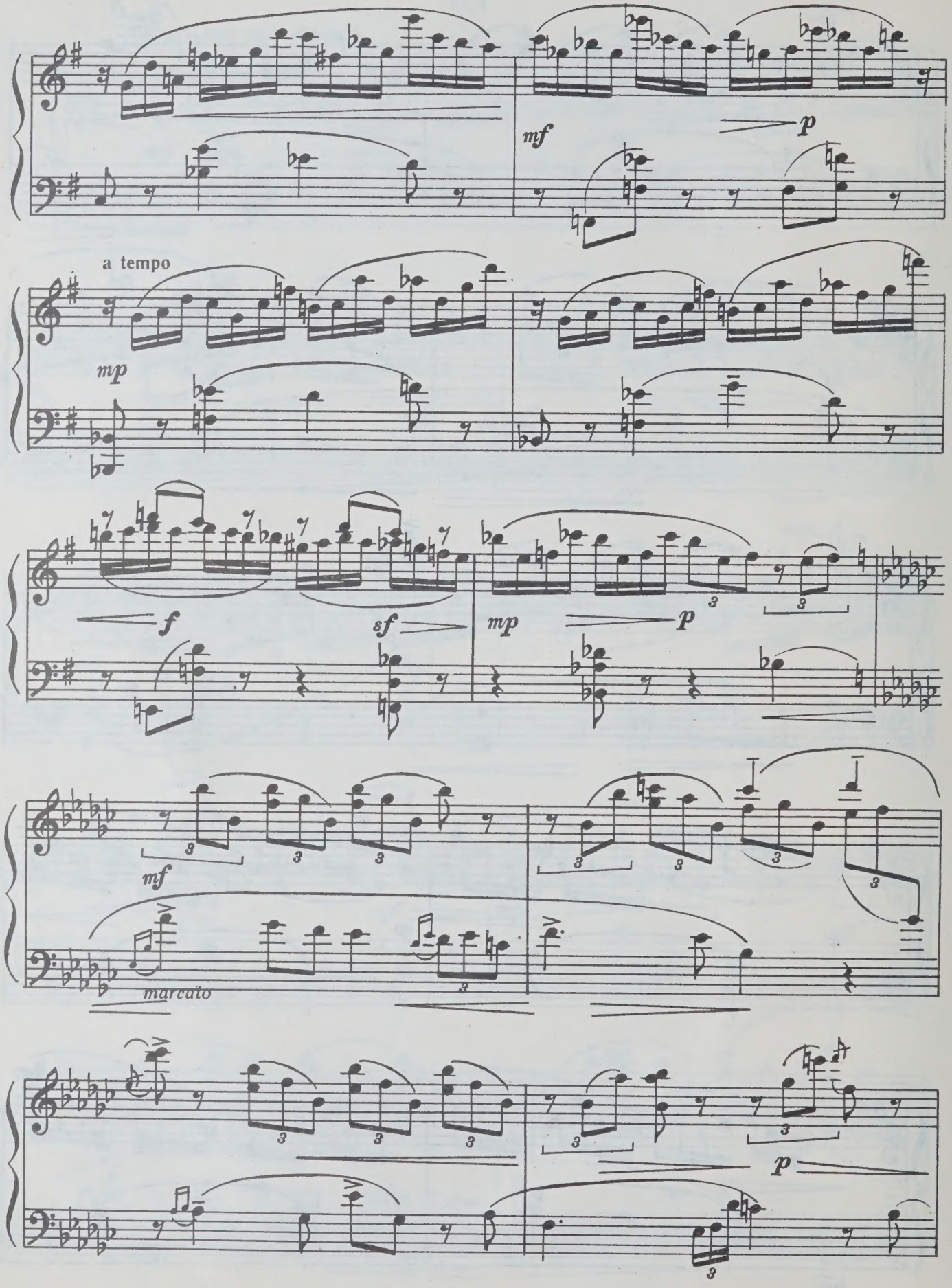

smorzando
pp
ppp

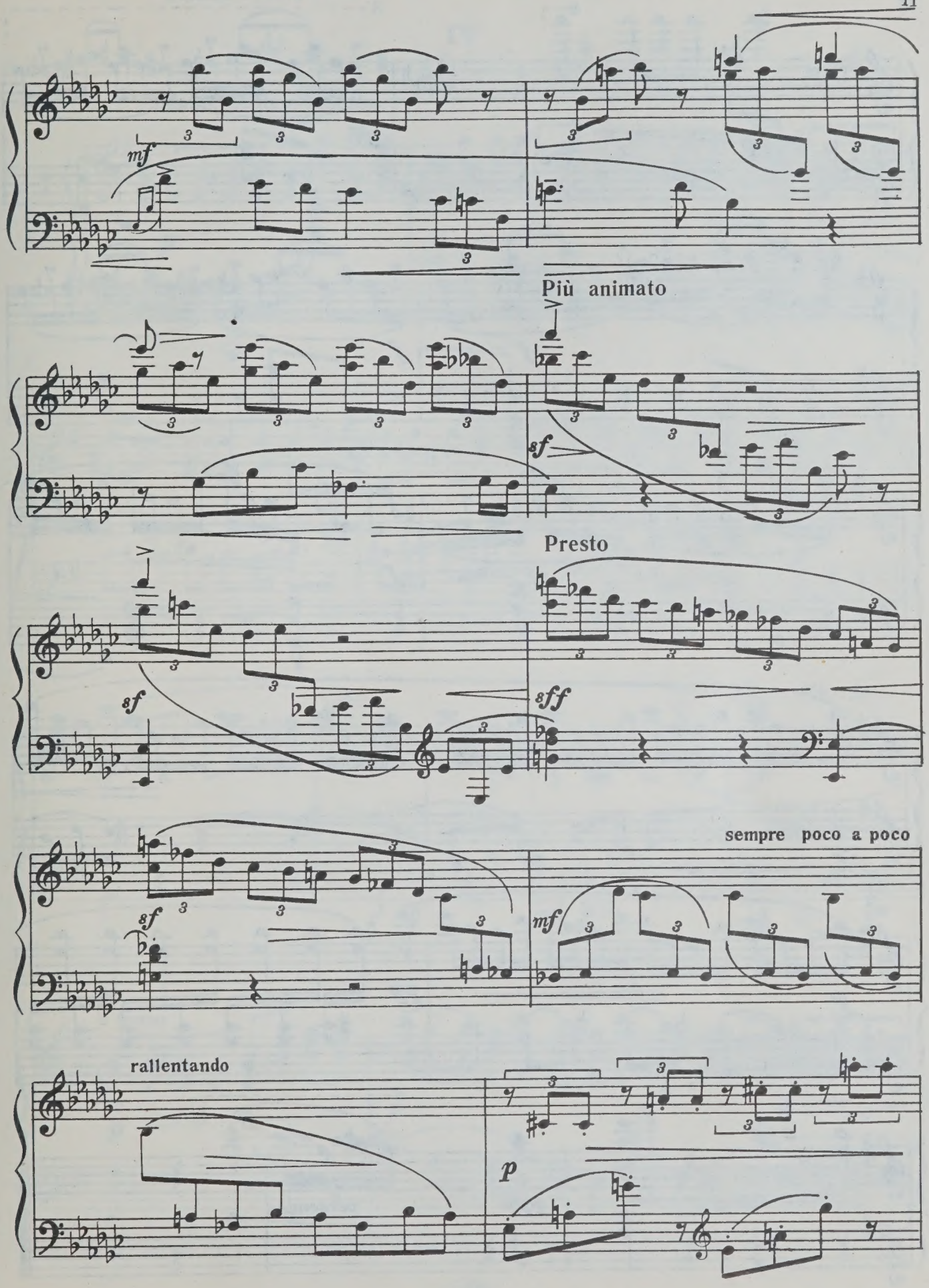
III

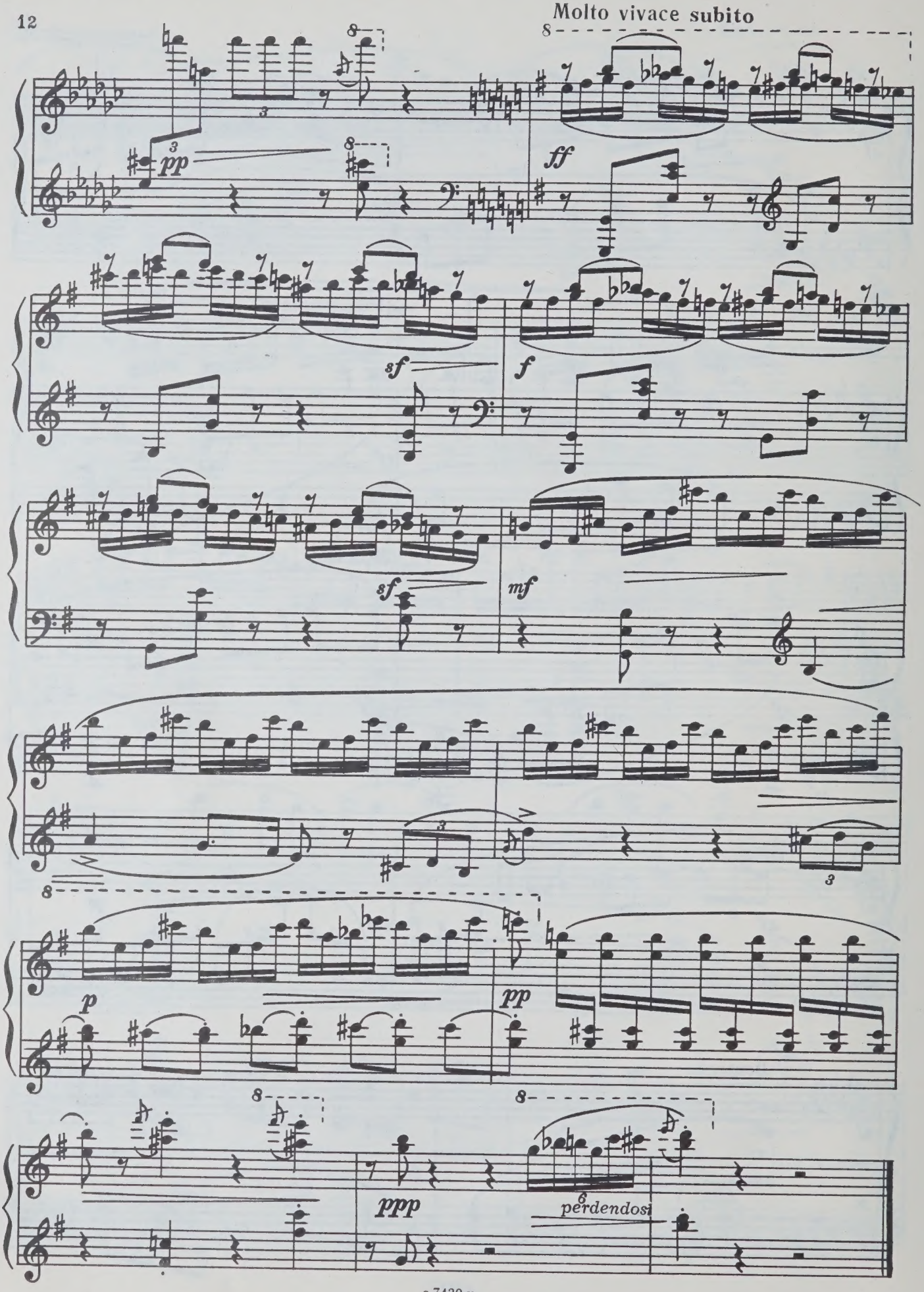

Allegro, ma non troppo
mp
pochiss. rit.
mf
p
a tempo
mp
f
sf
mp
p
mf
marcato


p
mf
poco
sf
mp
p
mp

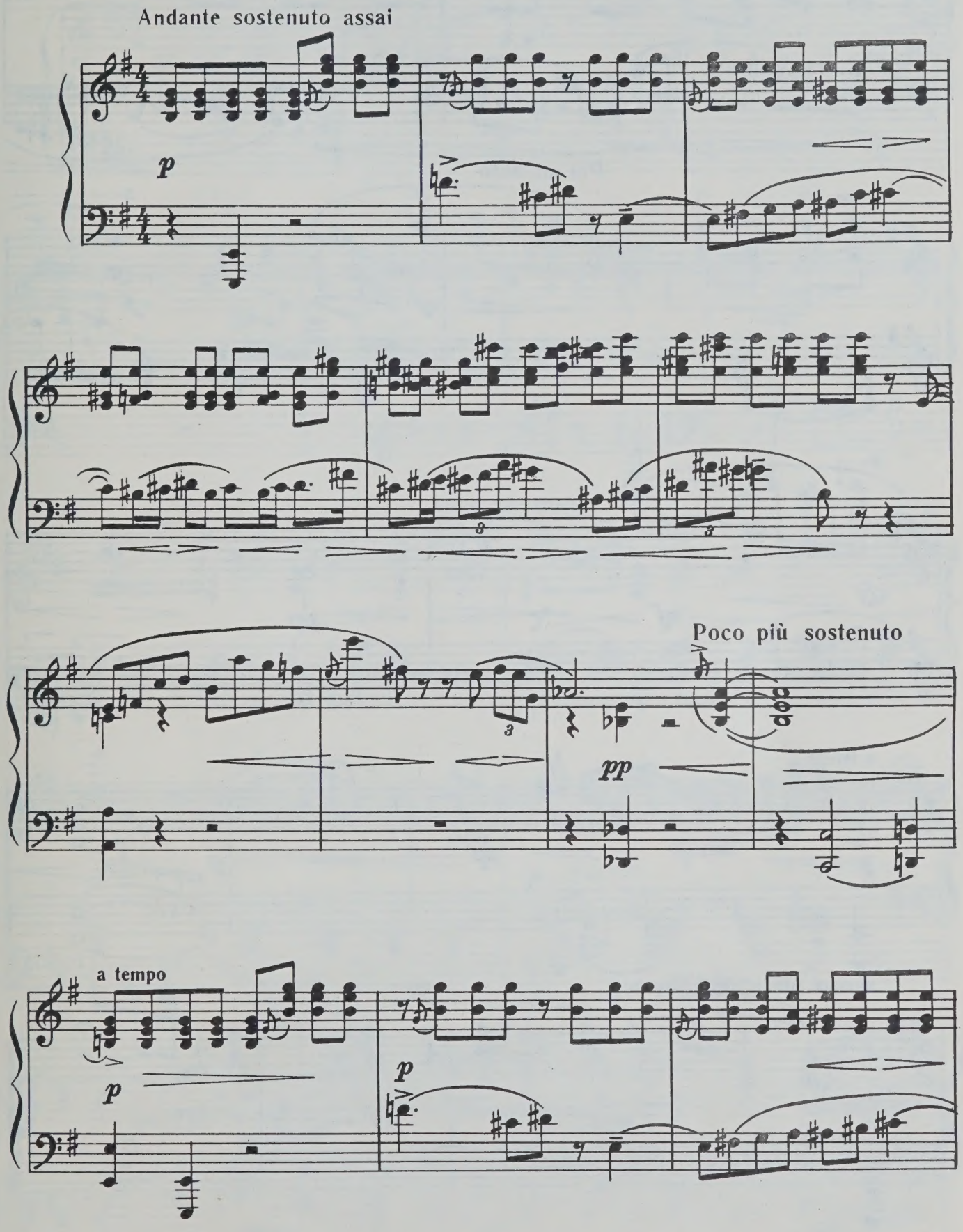
pochiss. rit.

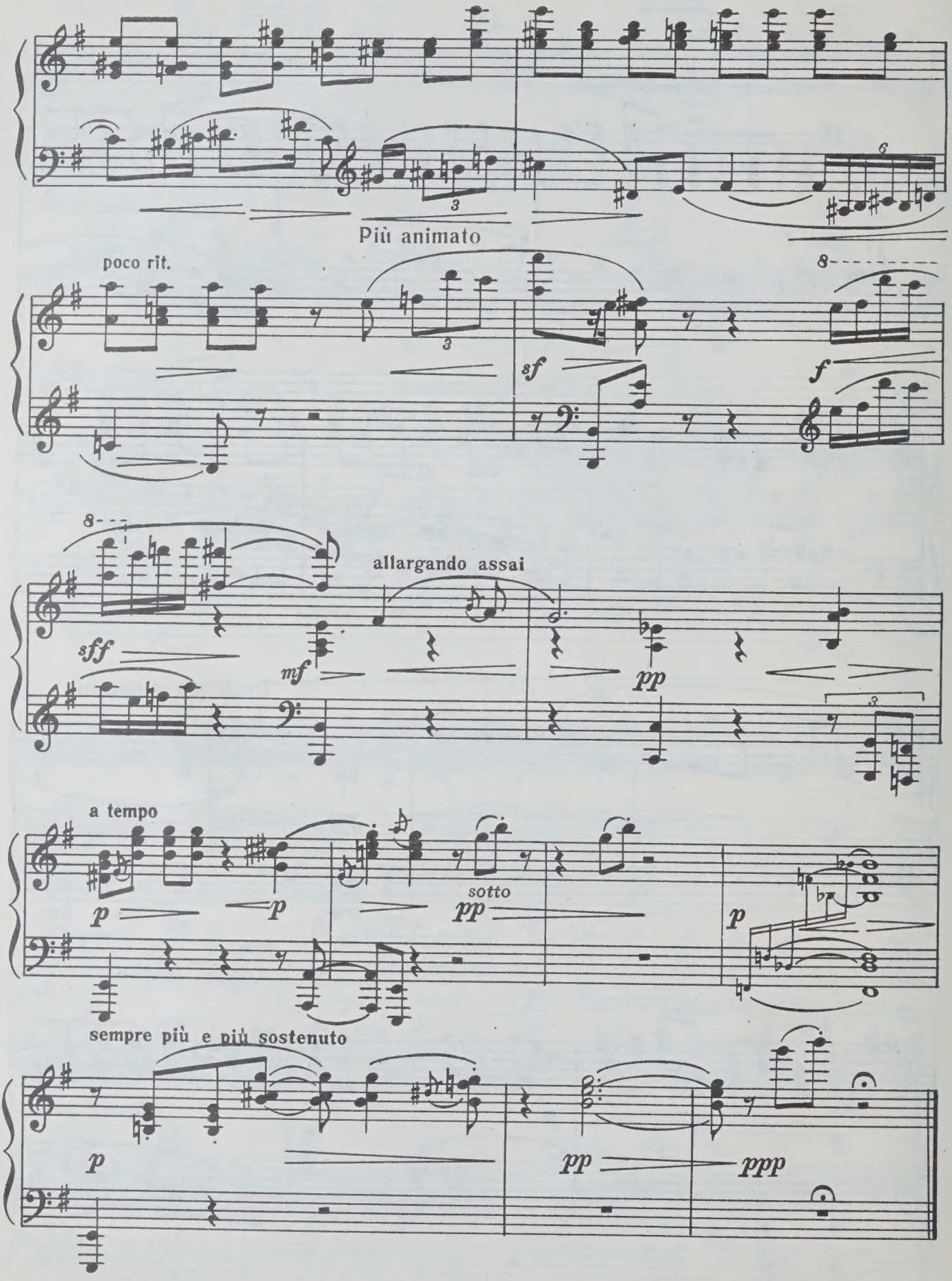



mf
Più animato
sf
Presto
sf
sff
sempre poco a poco
sf
mf
rallentando
p


Molto vivace subito
pp
ff
sf
f
sf
mf
p
pp
ppp
perdendosi

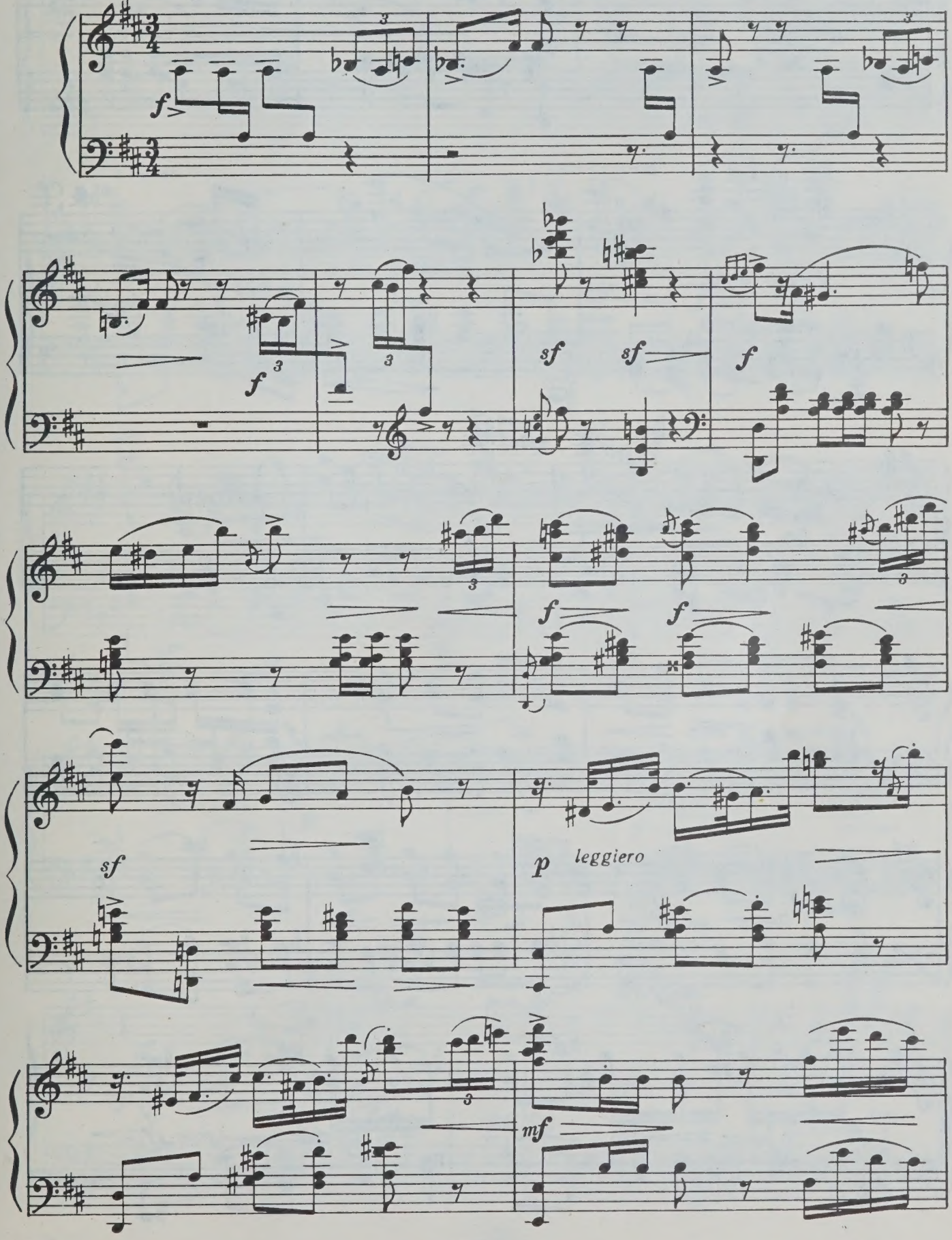
IV

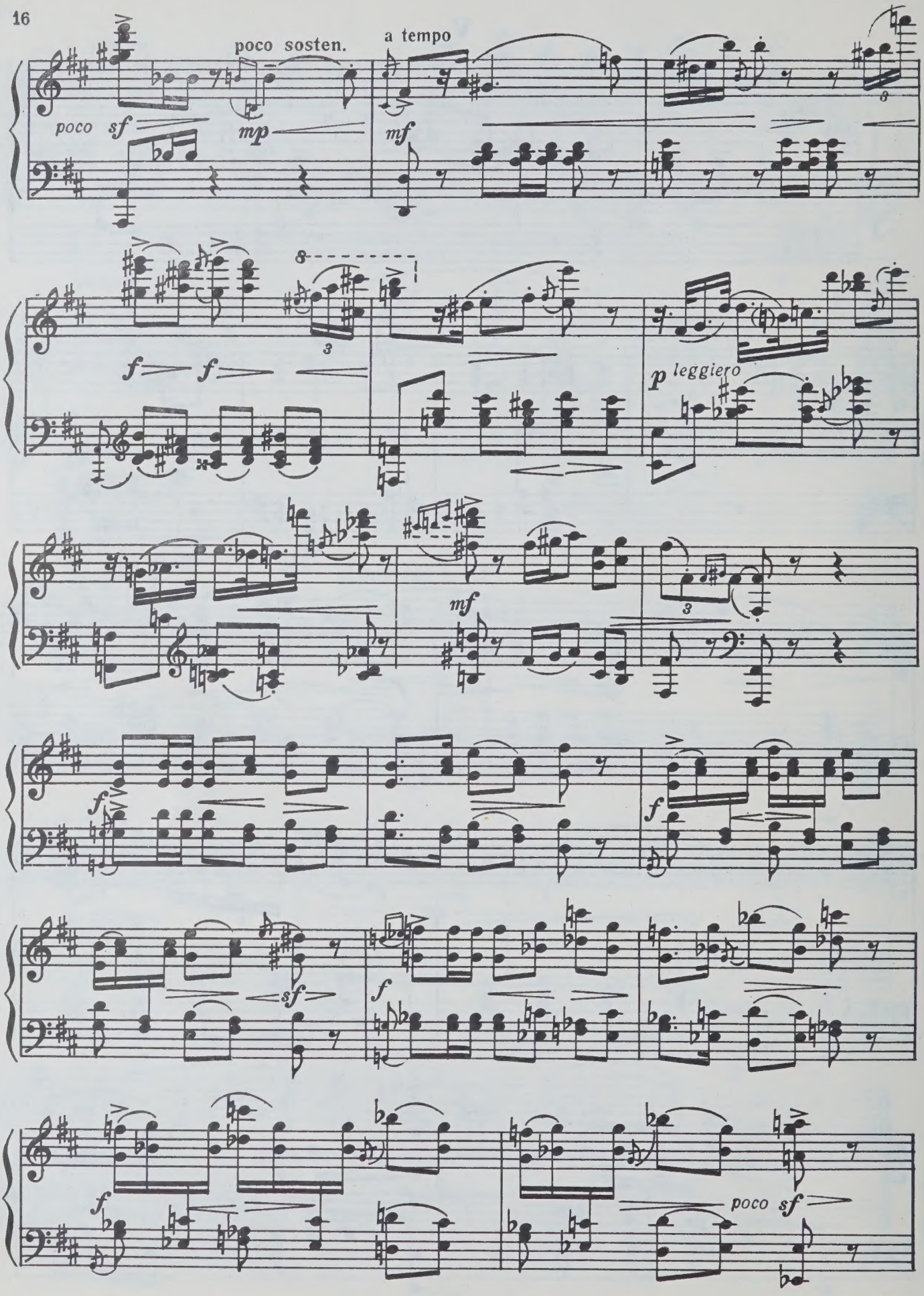


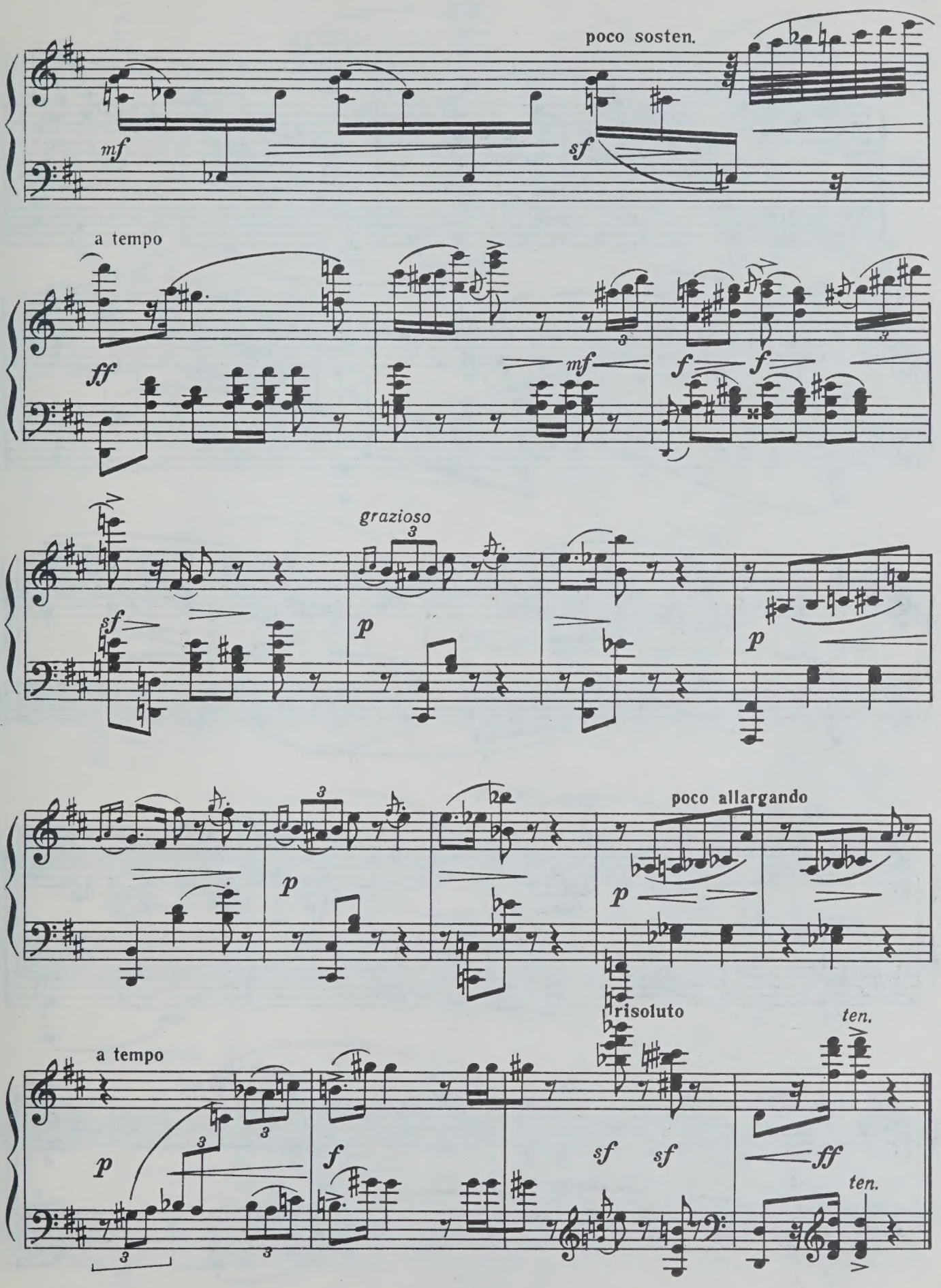

Più animato
poco rit.
sf
f
allargando assai
sff
mf
pp
a tempo
p
p
sotto
pp
p
sempre più e più sostenuto
p
pp
ppp

V

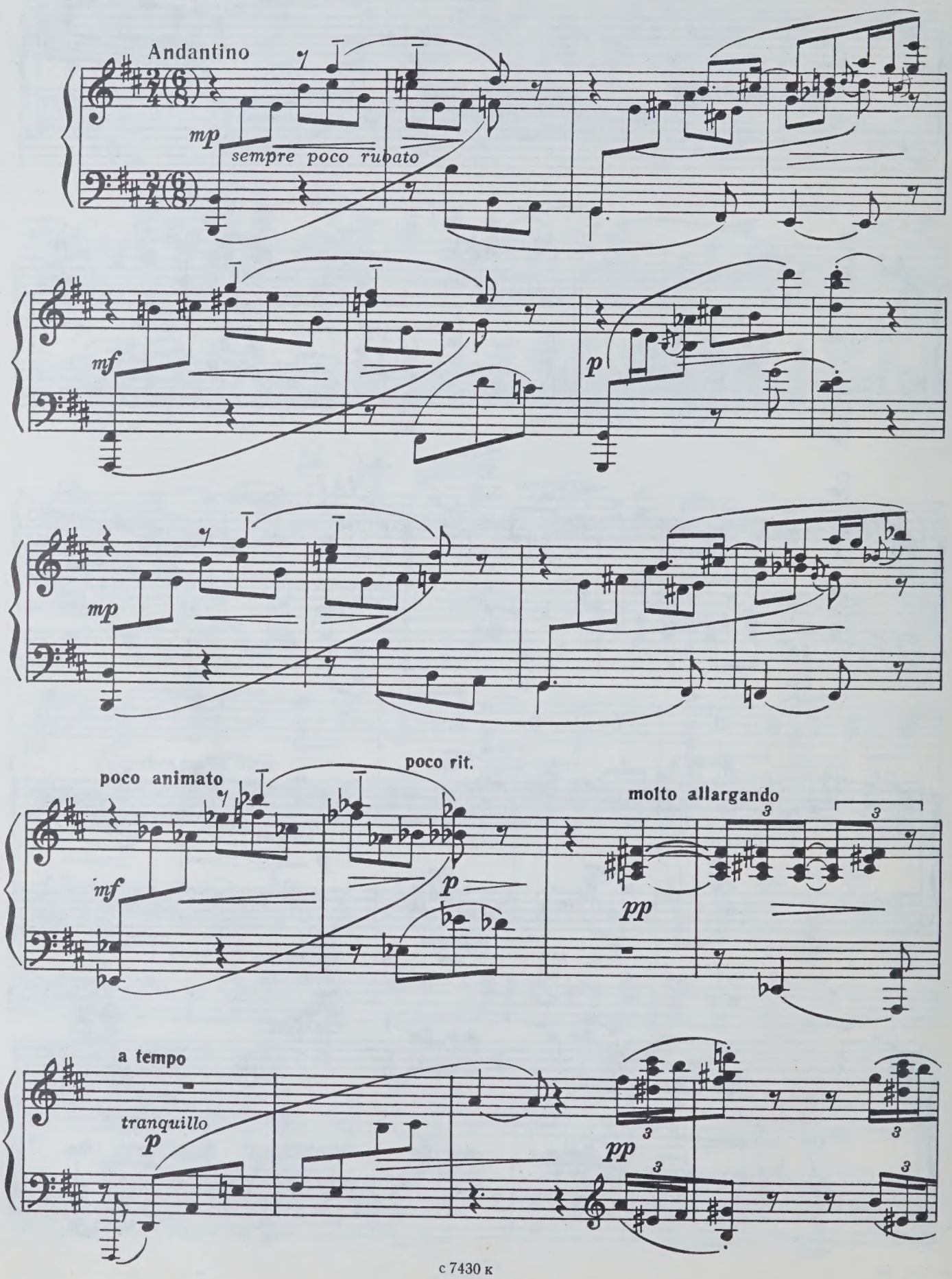
Allegro moderato. Alla polacca

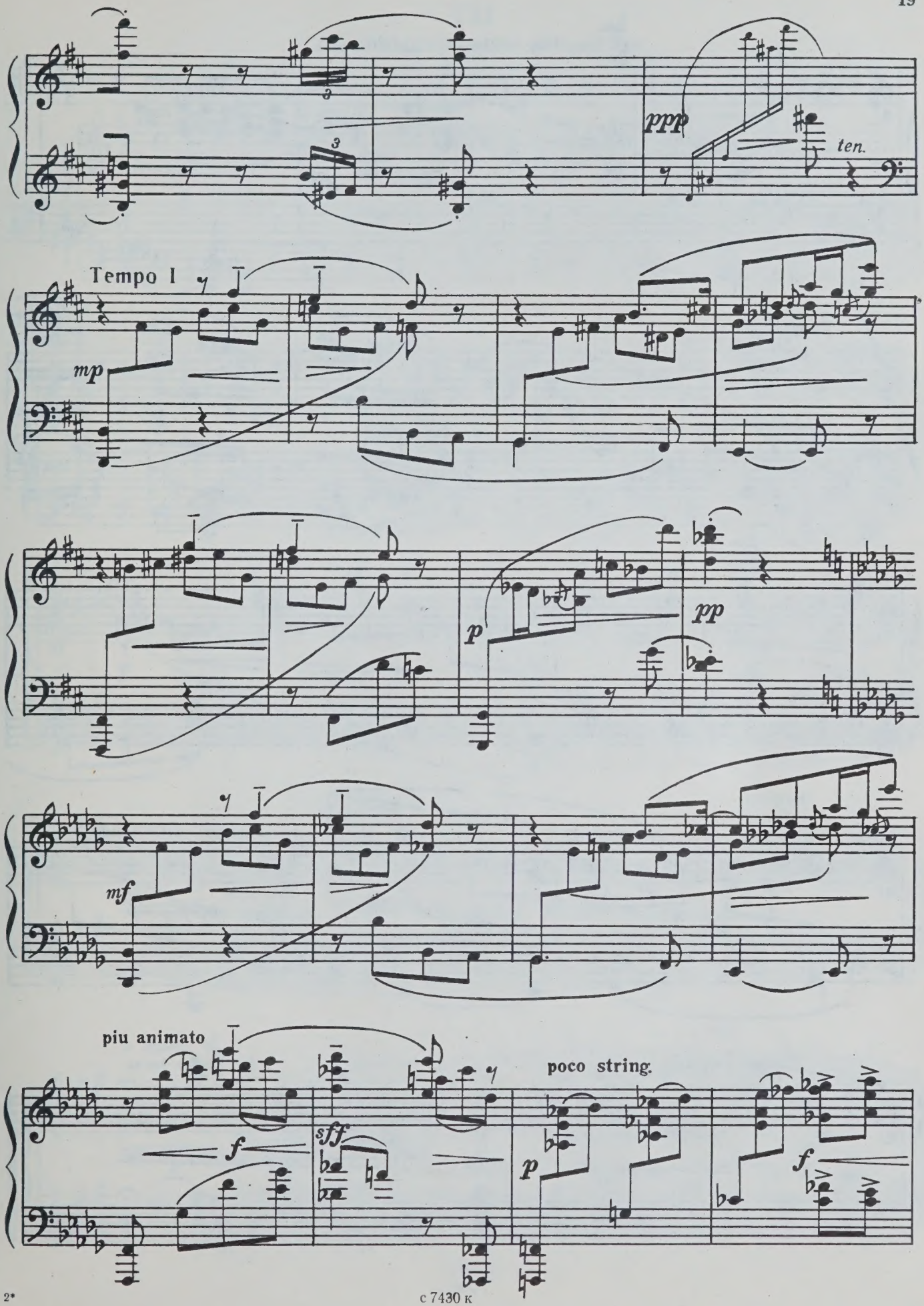


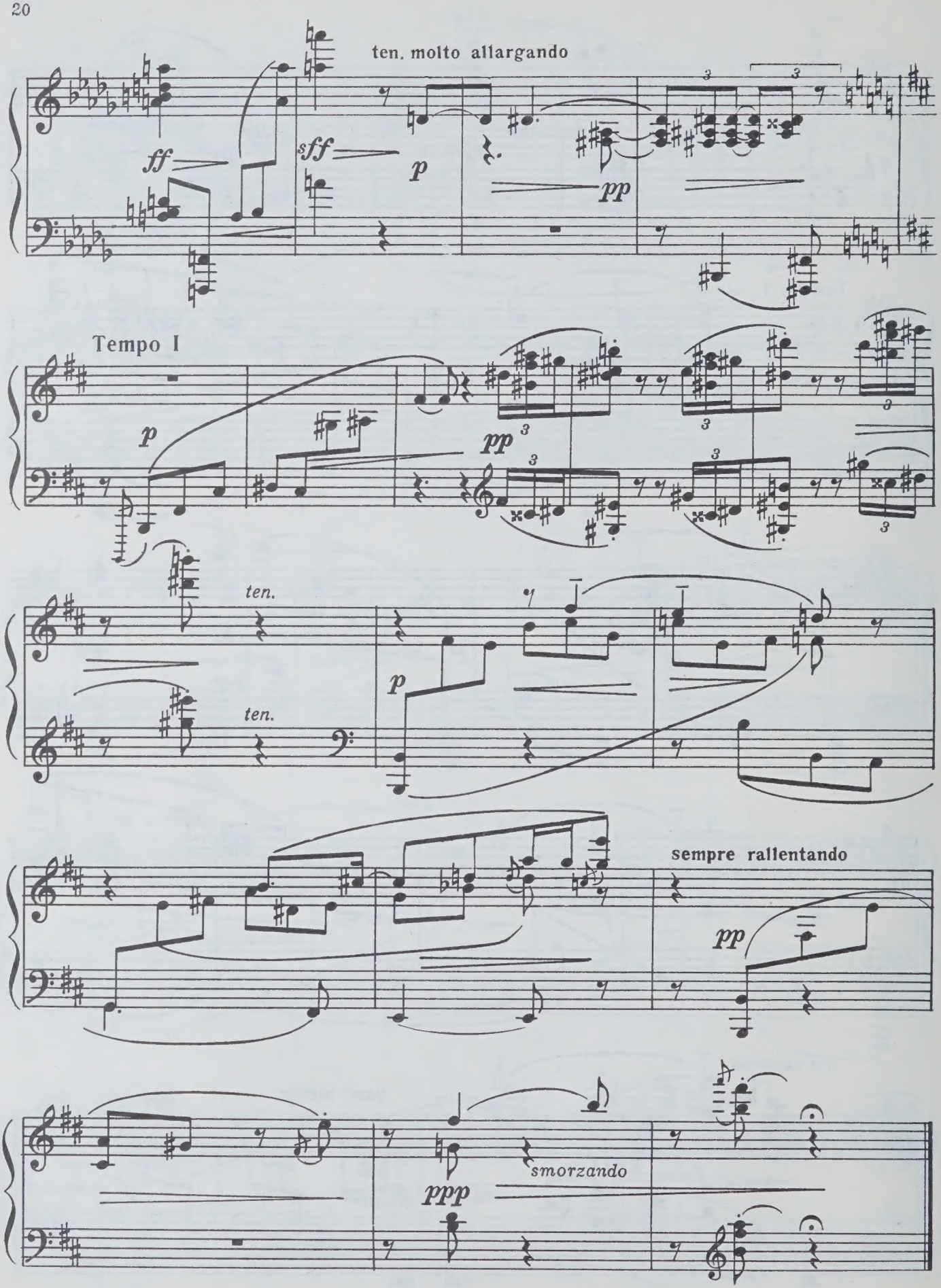

poco sosten.
a tempo
poco sf
mp
mf
f
f
p leggiero
mf
f
f
sf
f
f
poco sf


poco sosten.
mf
sf
a tempo
ff
mf
f
f
grazioso
sf
p
p
p
poco allargando
risoluto
ten.
a tempo
p
f
sf
sf
ff
ten.

VI

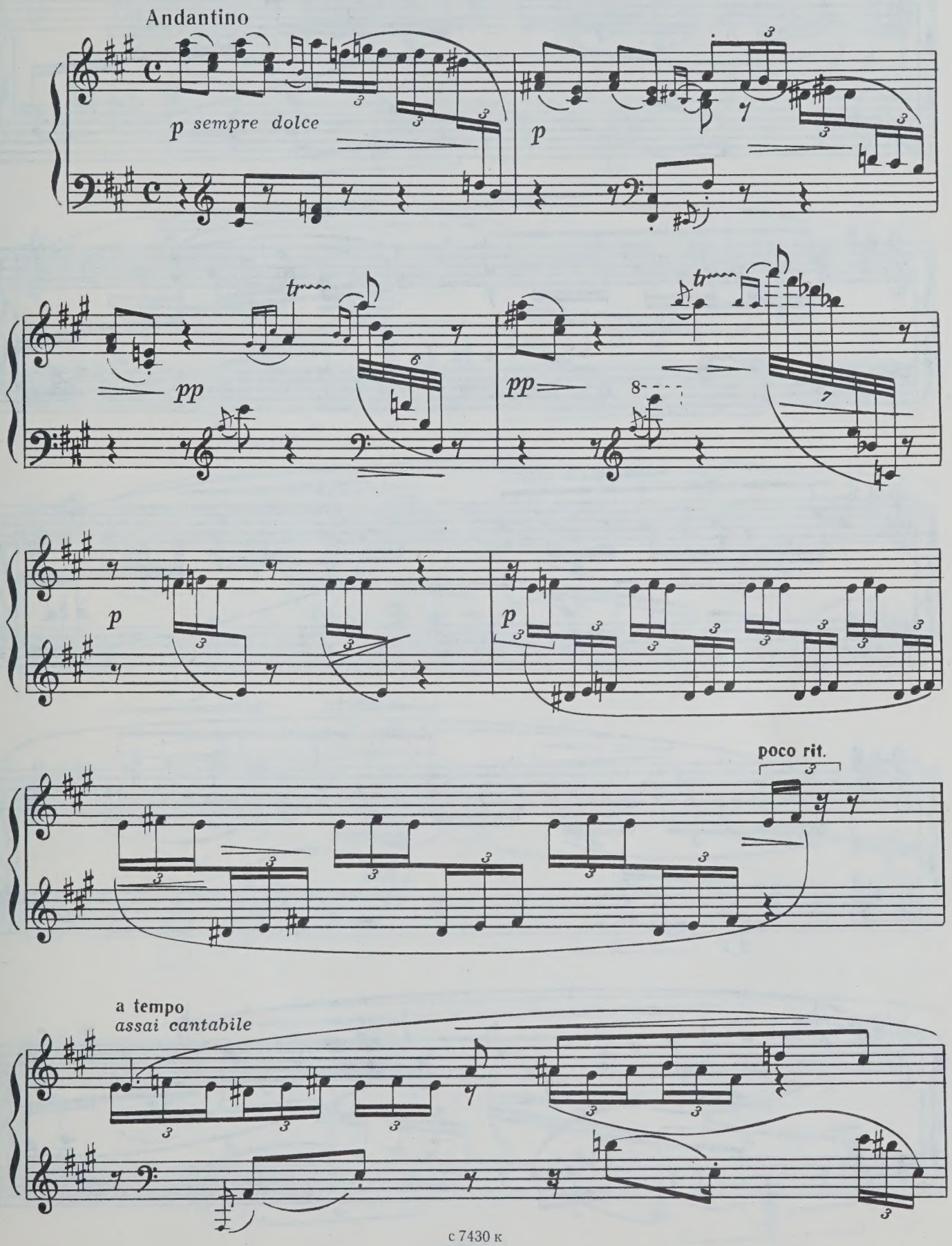

Andantino
mp
sempre poco rubato
mf
p
mp
poco animato
poco rit.
molto allargando
mf
p
pp
a tempo
tranquillo
p
pp

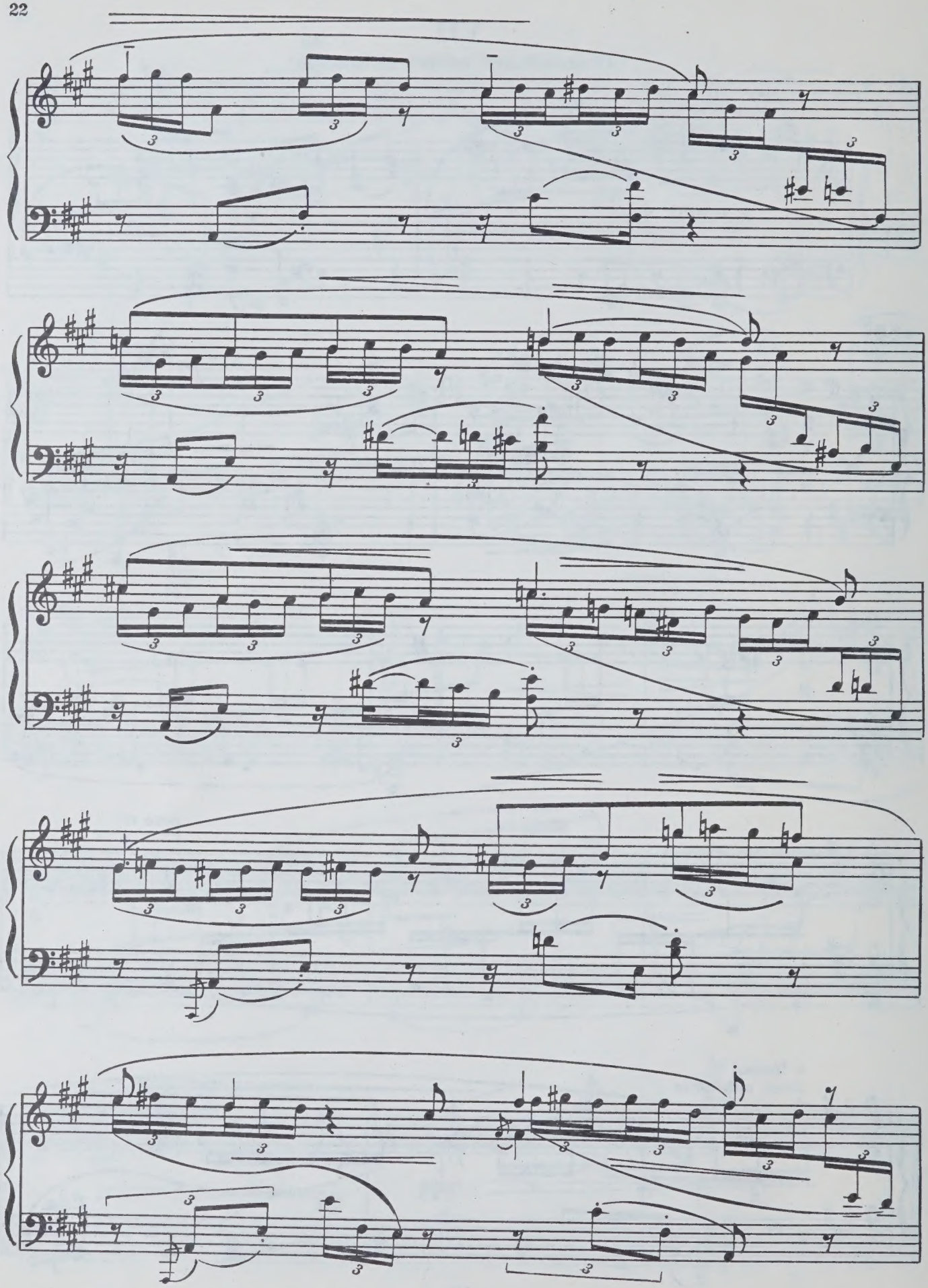

ppp
ten.
Tempo I
mp
p
pp
mf
piu animato
f
sff
poco string.
p
f

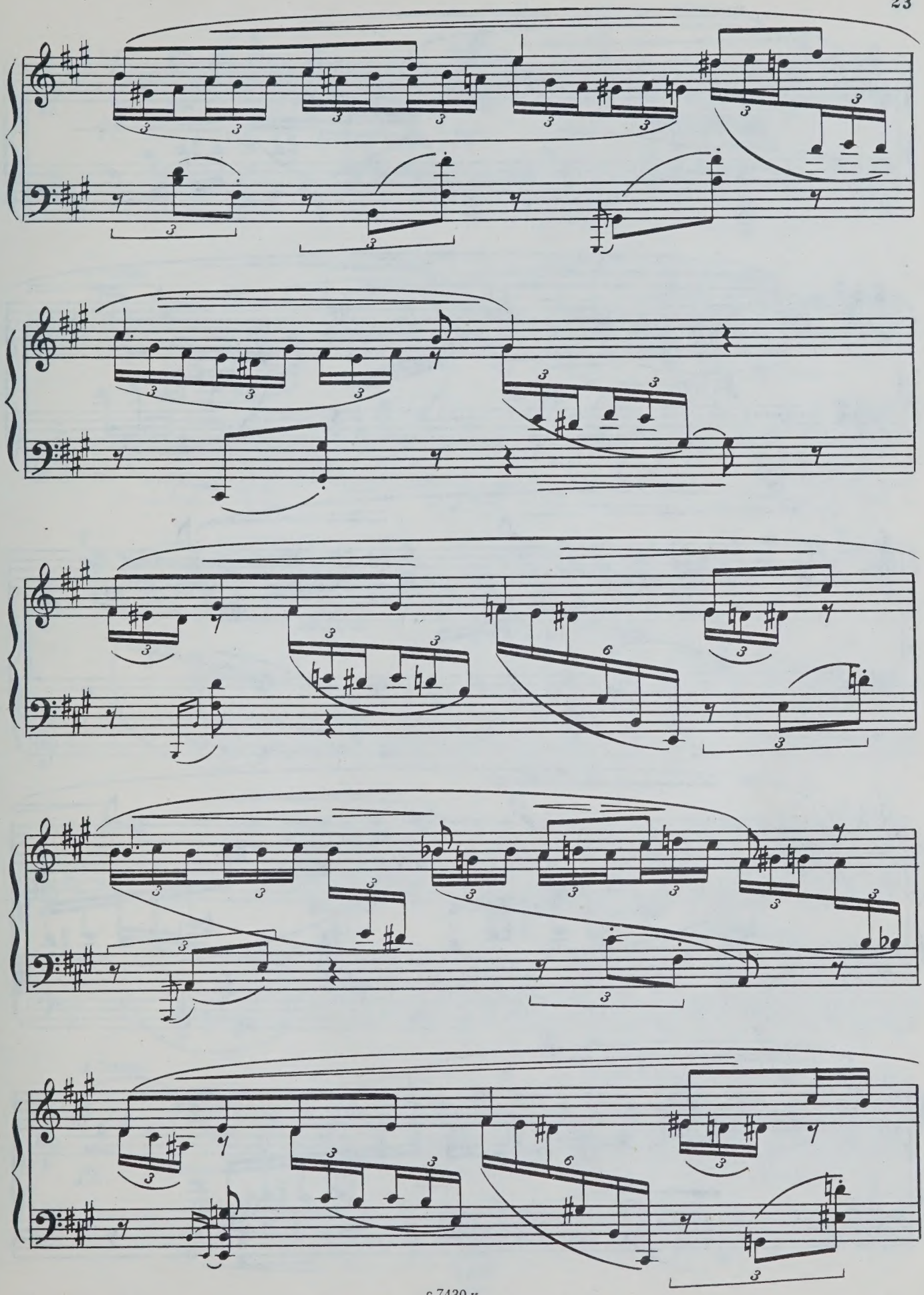

ten. molto allargando
ff
sff
p
pp
Tempo I
p
pp
ten.
ten.
p
sempre rallentando
pp
ppp
smorzando

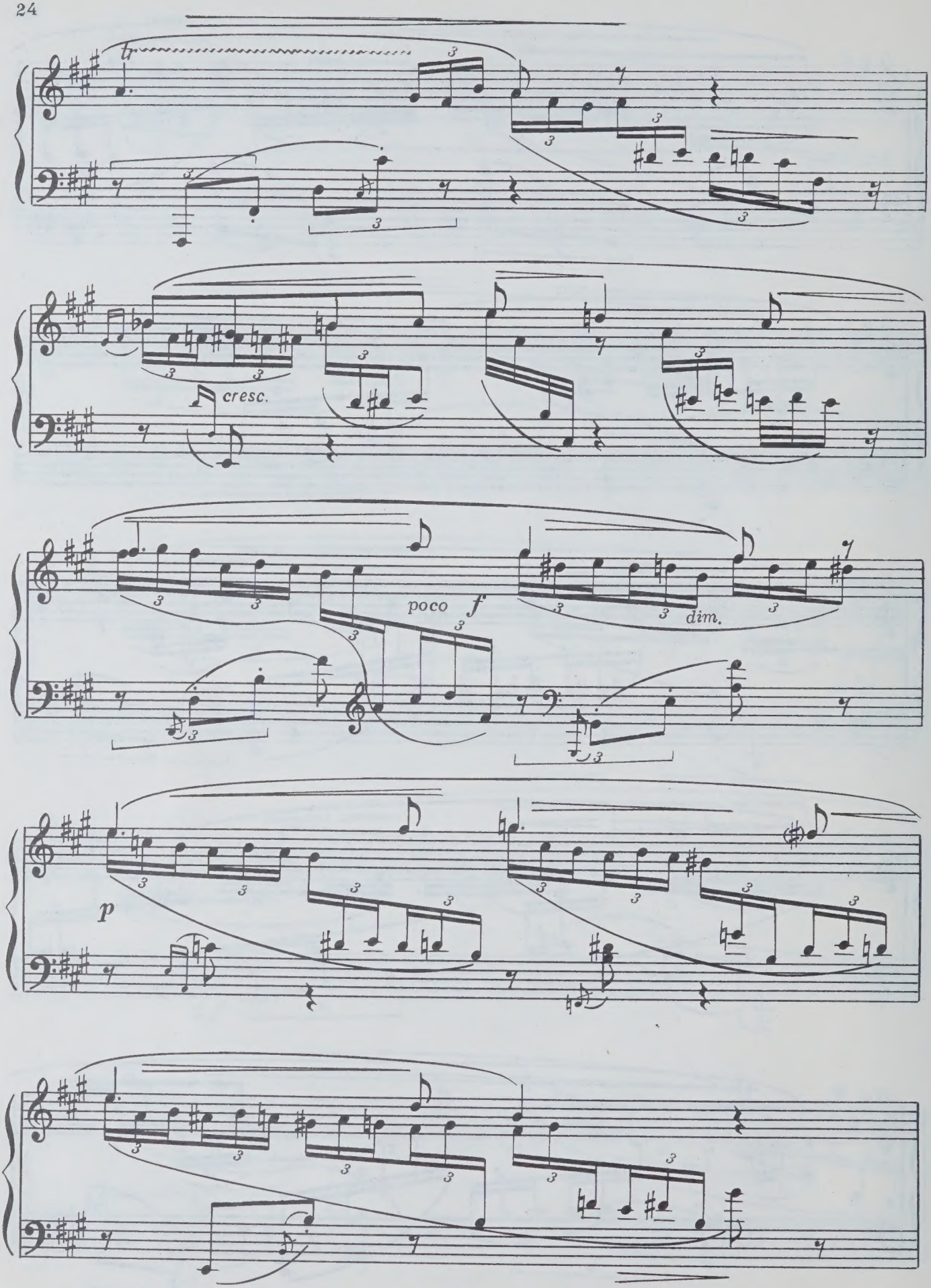
VII

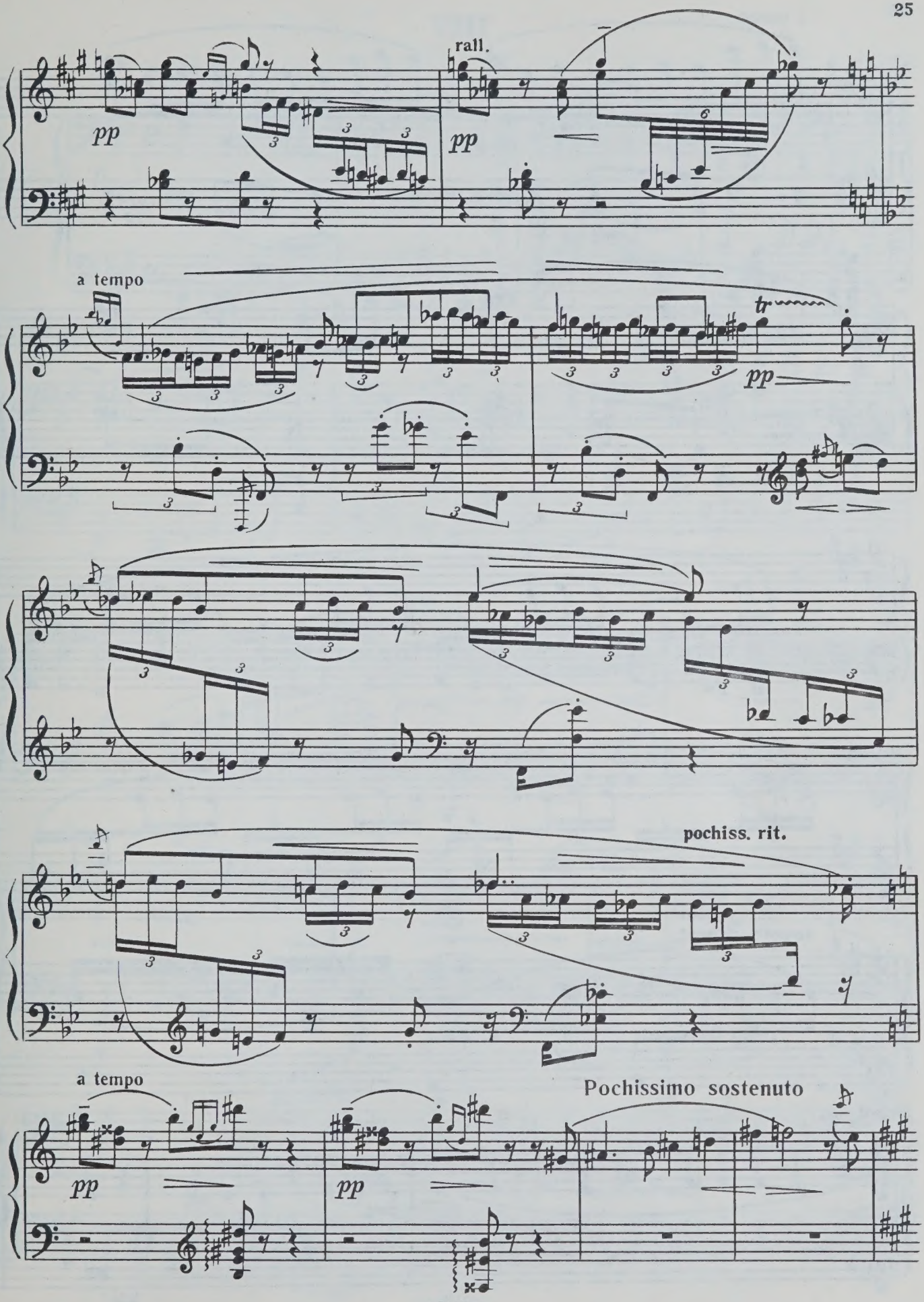
(Колыбельная песня за прялкой)

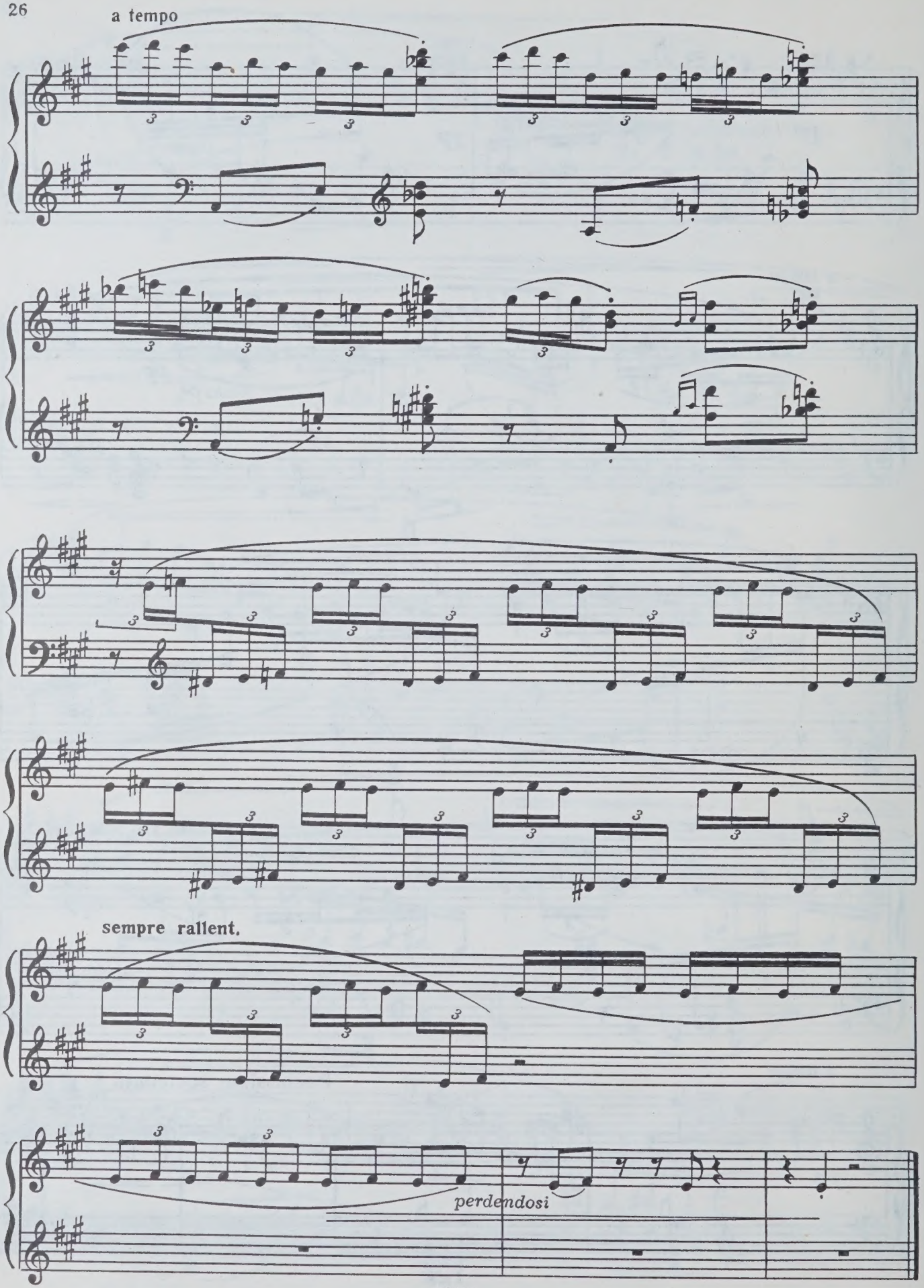




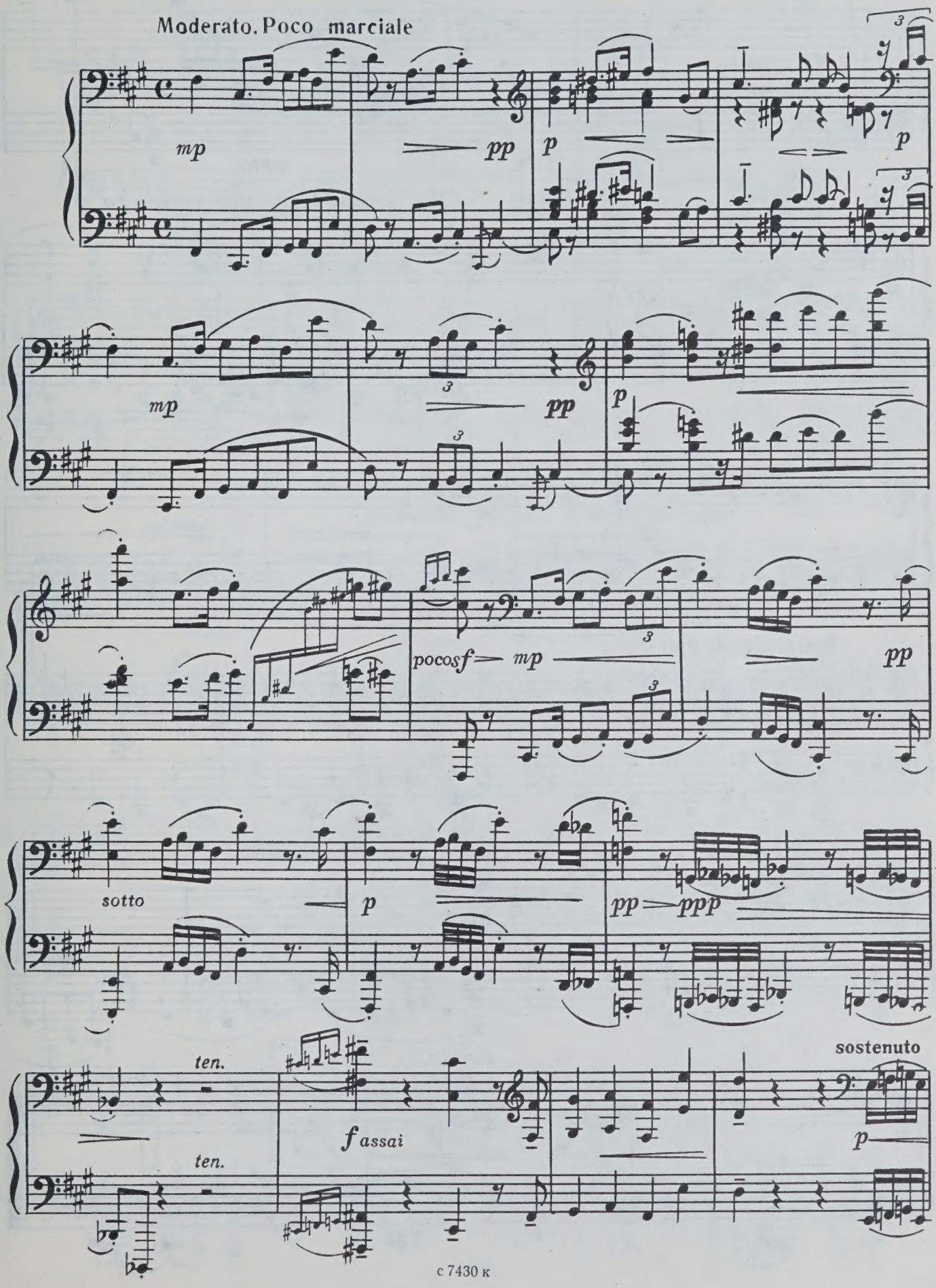


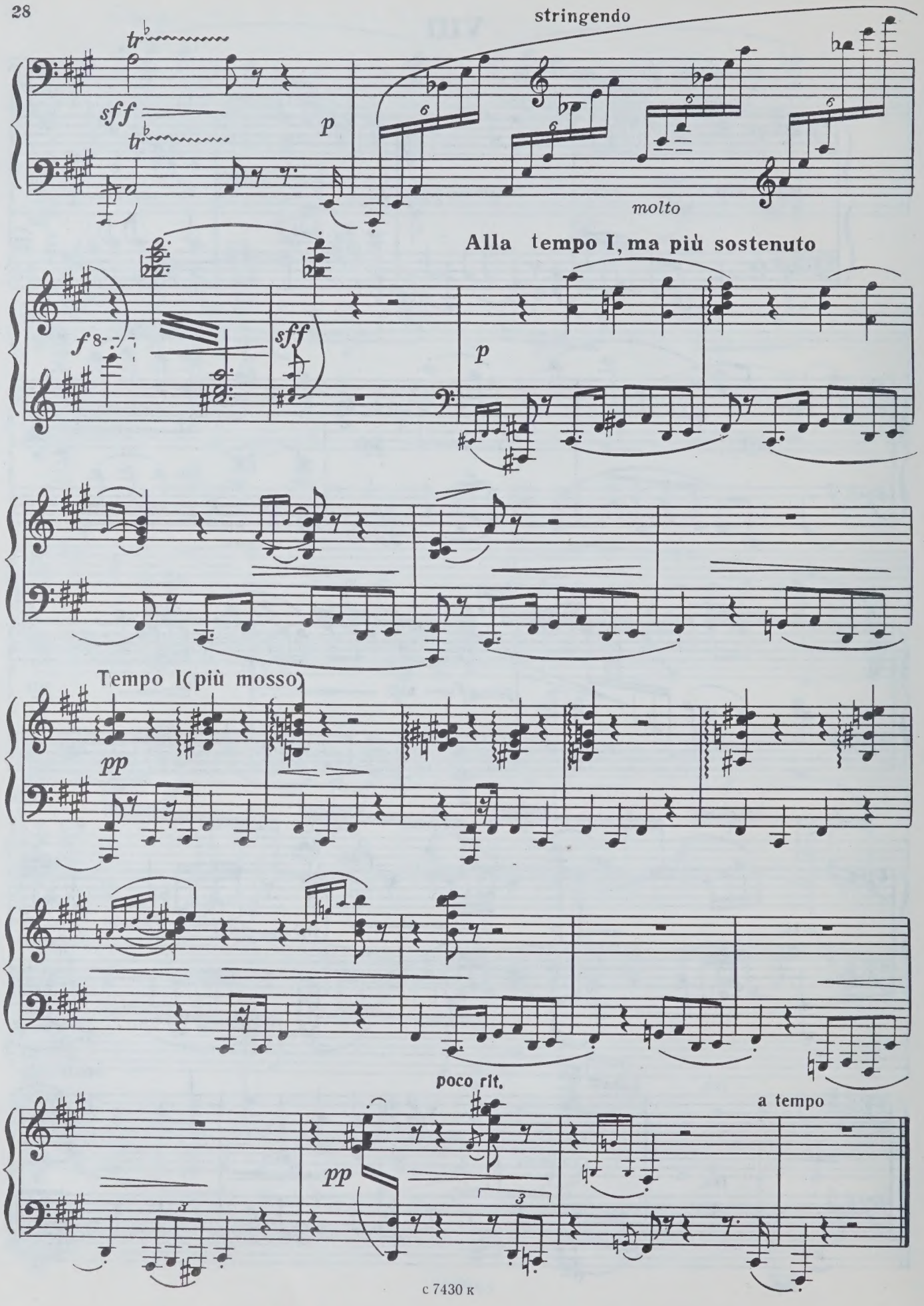

cresc.
poco f
dim.
p


rall.
pp
pp
a tempo
tr
pp
pochiss. rit.
a tempo
Pochissimo sostenuto
pp
pp

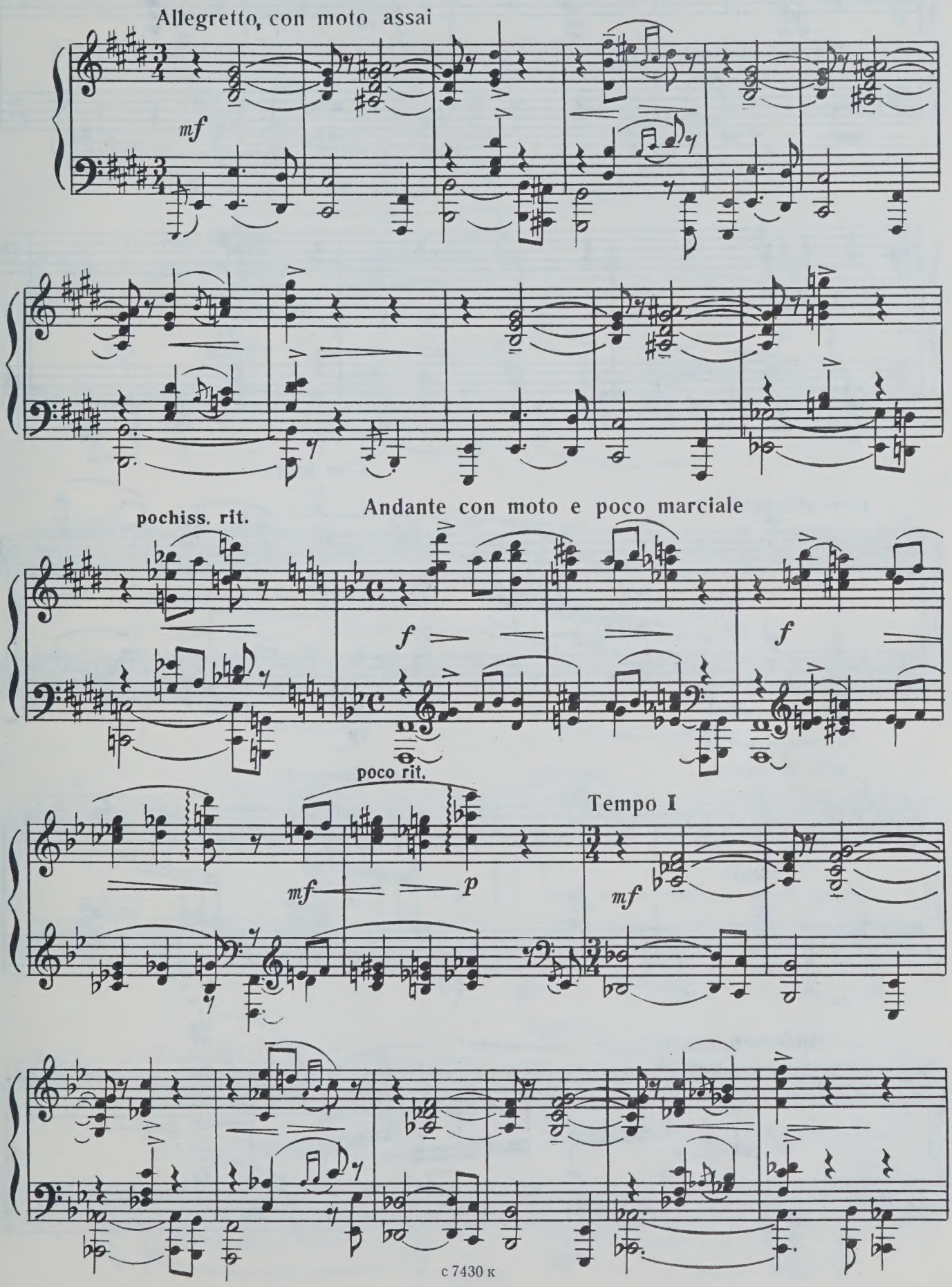

a tempo
sempre rallent.
perdendosi

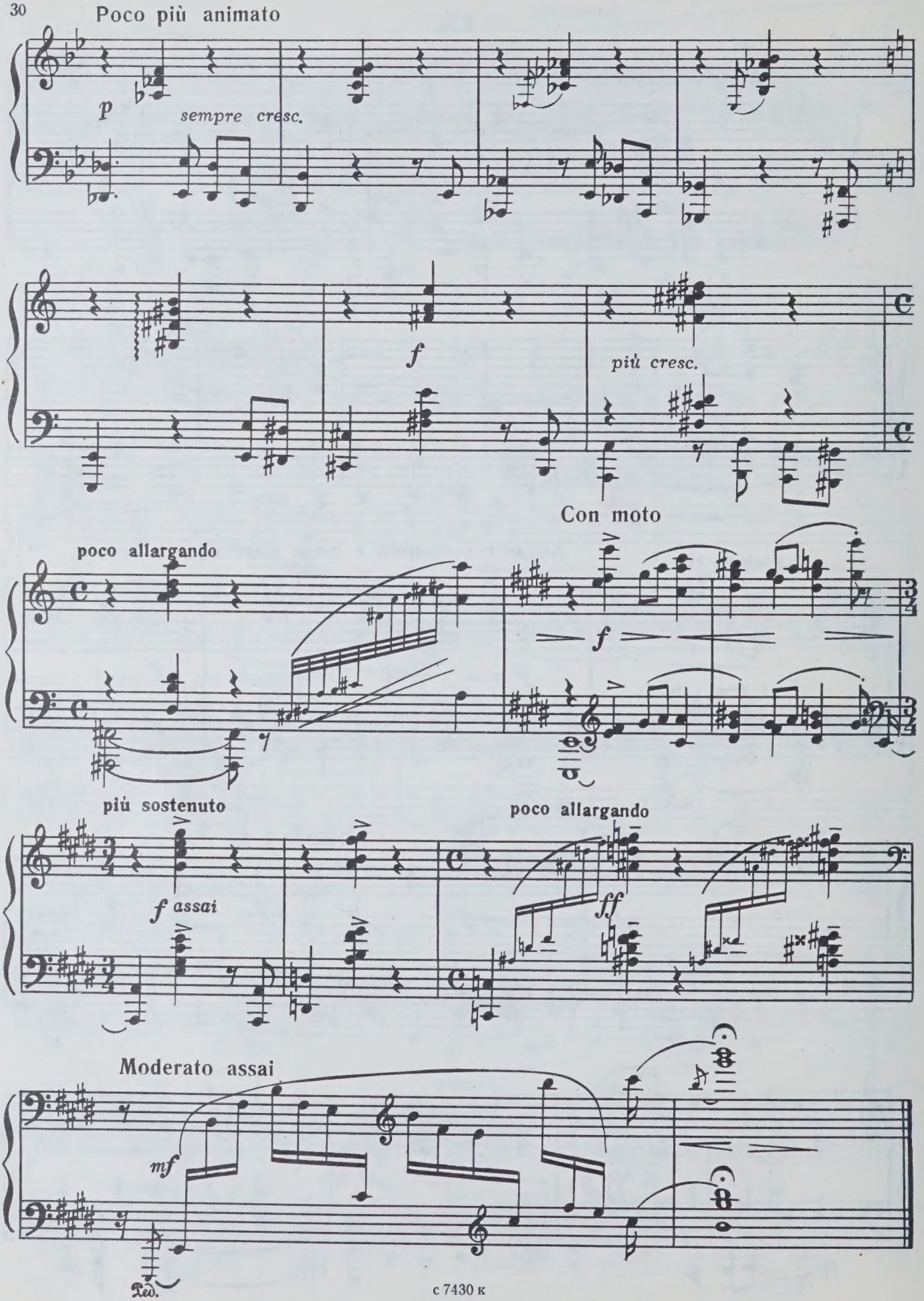
VIII

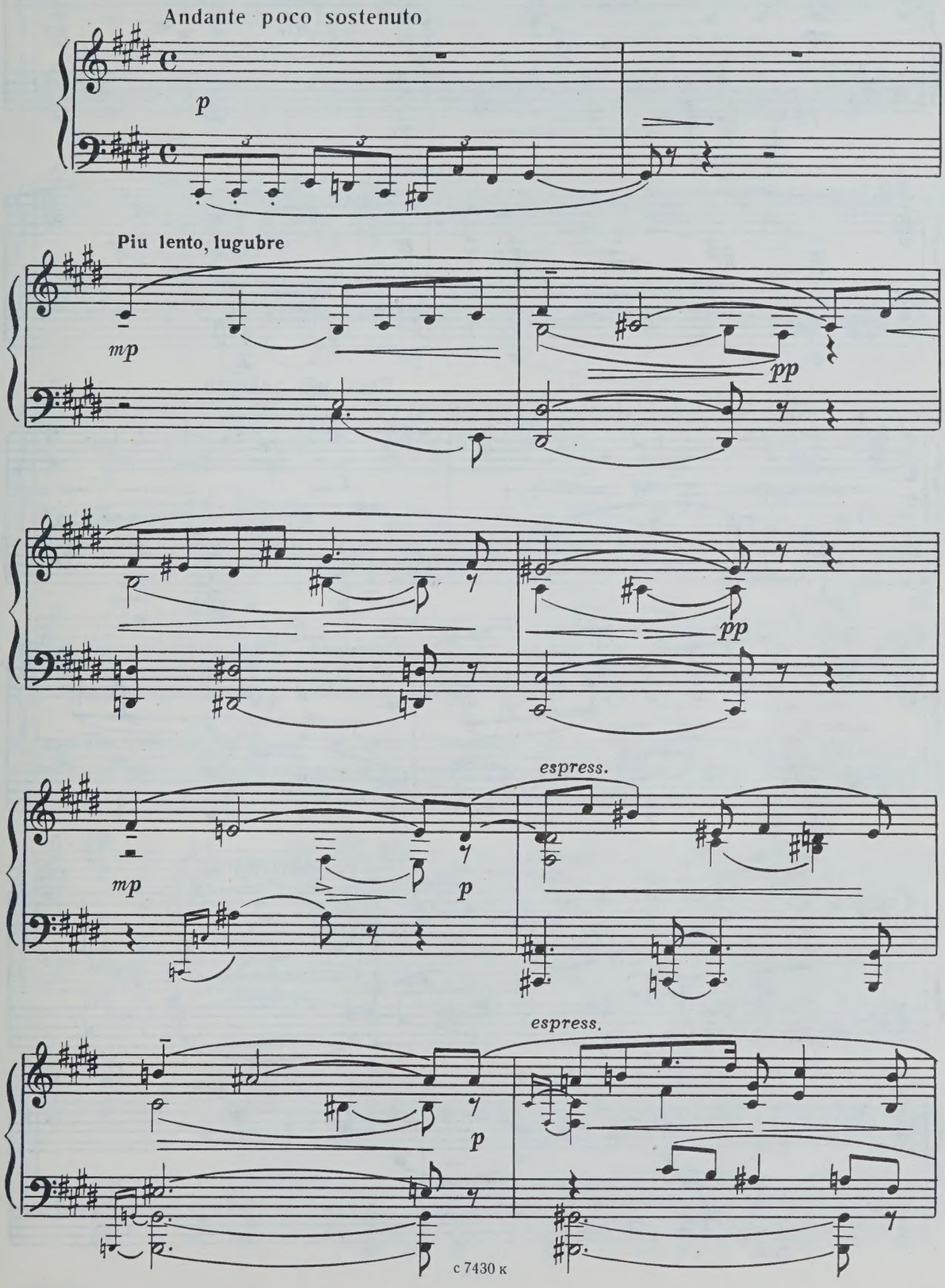

Moderato. Poco marciale
mp
pp
p
mp
pp
p
pocosf
mp
pp
sotto
p
pp
ppp
ten.
ten.
f assai
sostenuto
p

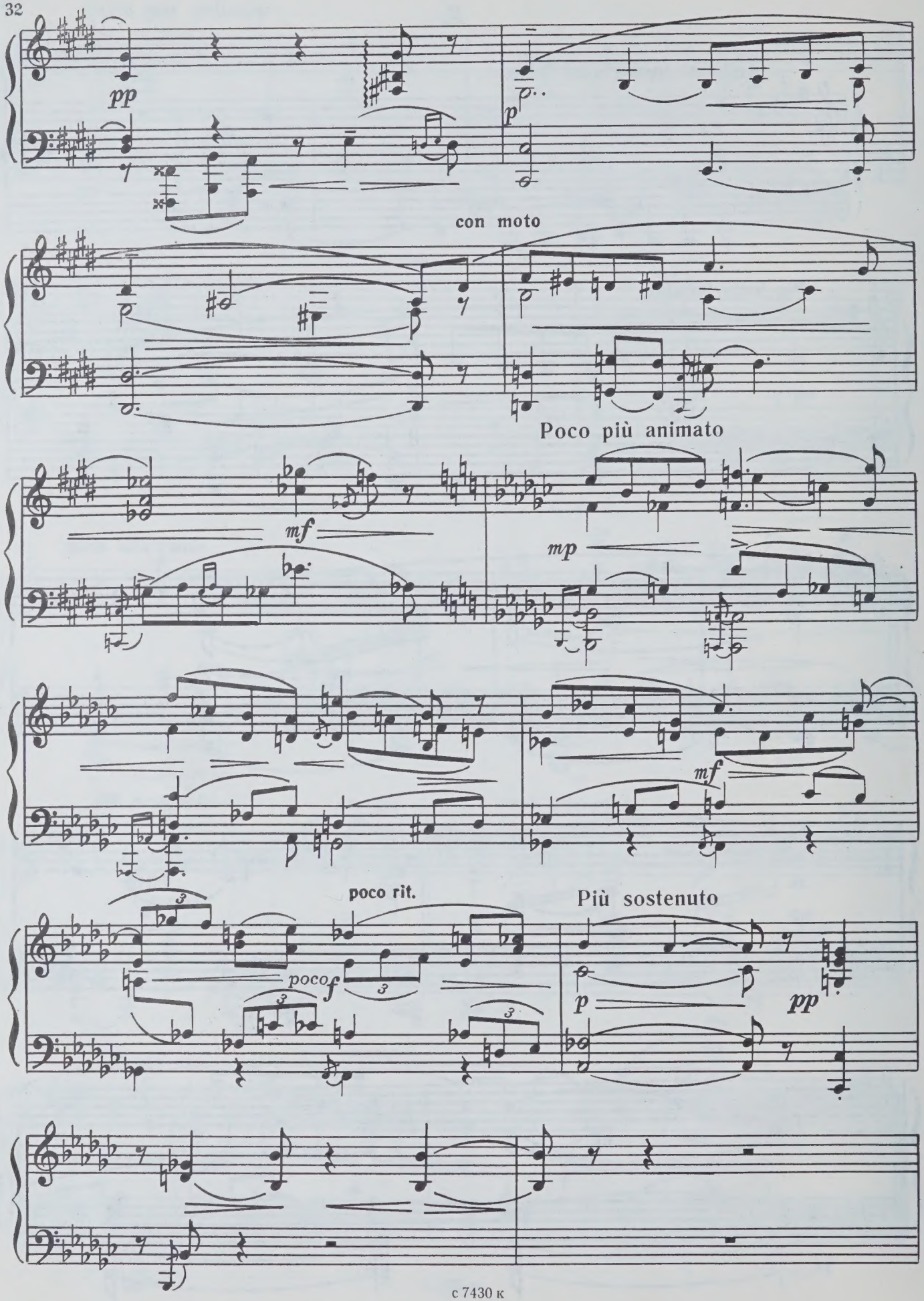

stringendo
molto
Alla tempo I, ma più sostenuto
Tempo I (più mosso)
poco rit.
a tempo

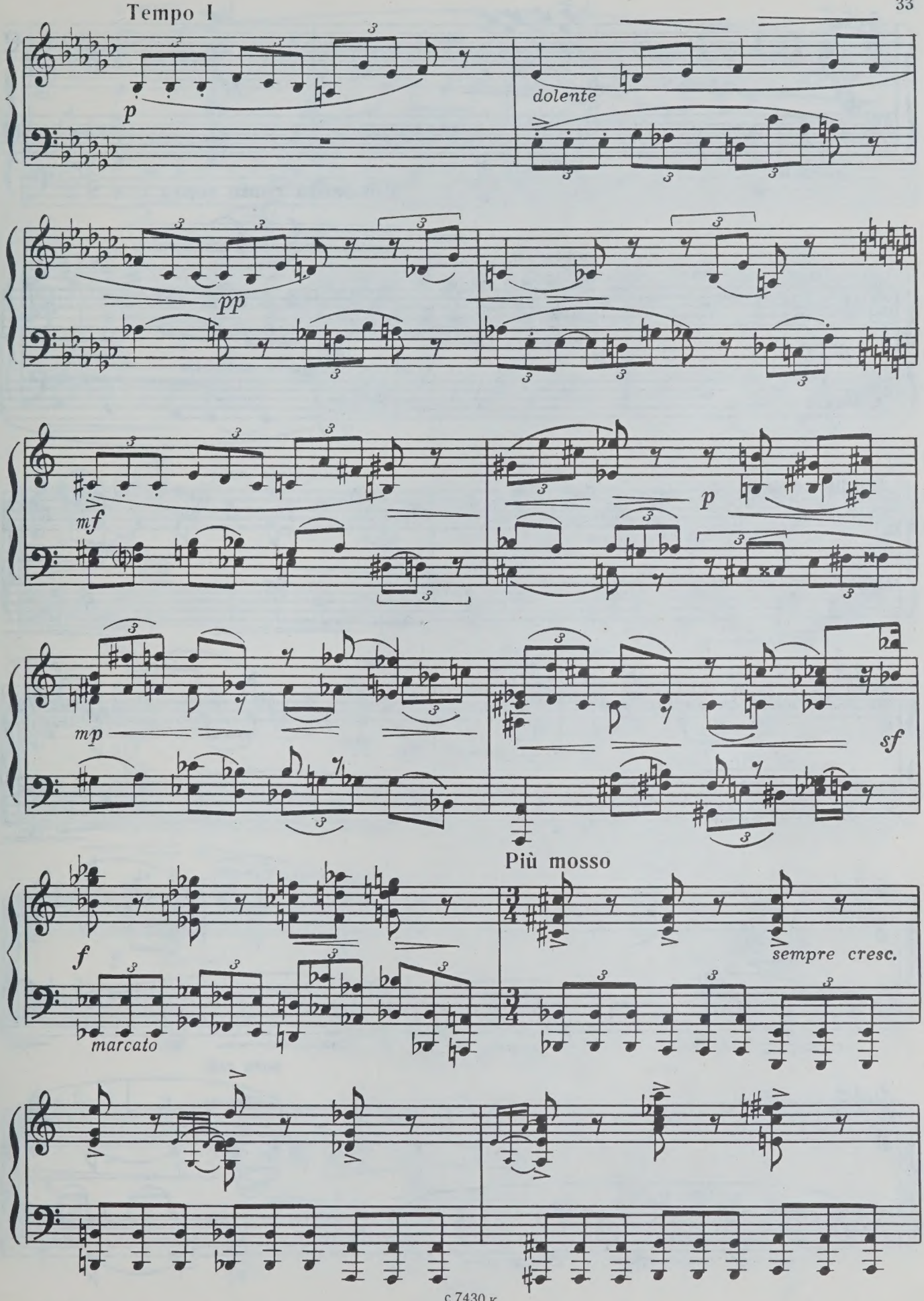
IX

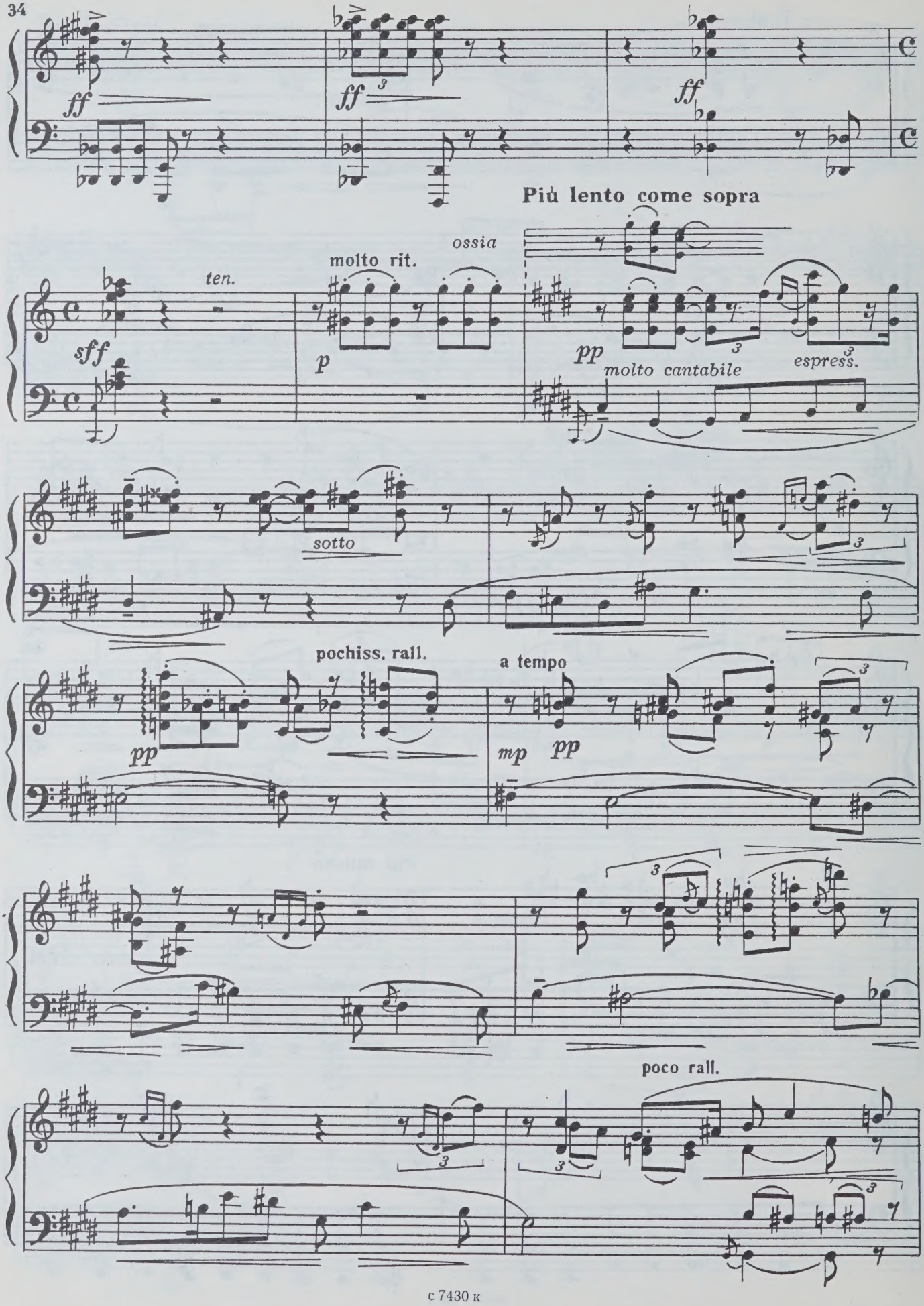

Allegretto, con moto assai
mf
pochiss. rit.
Andante con moto e poco marciale
f
f
poco rit.
mf
p
Tempo I
mf


Poco più animato
p
sempre cresc.
f
più cresc.
Con moto
poco allargando
f
più sostenuto
f assai
poco allargando
ff
Moderato assai
mf
Ped.


Andante poco sostenuto
p
Piu lento, lugubre
mp
pp
pp
espress.
mp
p
espress.
p


pp
p
con moto
Poco più animato
mf
mp
mf
poco rit.
Più sostenuto
poco f
p
pp


Tempo I
p
dolente
pp
mf
p
mp
sf
Più mosso
f
marcato
sempre cresc.


ff
ff
ff
Più lento come sopra
ossia
molto rit.
ten.
sff
p
pp
molto cantabile
espress.
sotto
pochiss. rall.
a tempo
pp
mp
pp
poco rall.

a tempo

Più

mf

animato

f

poco stringendo

sff

sff

poco rit.

f

Sostenuto assai

p

pp

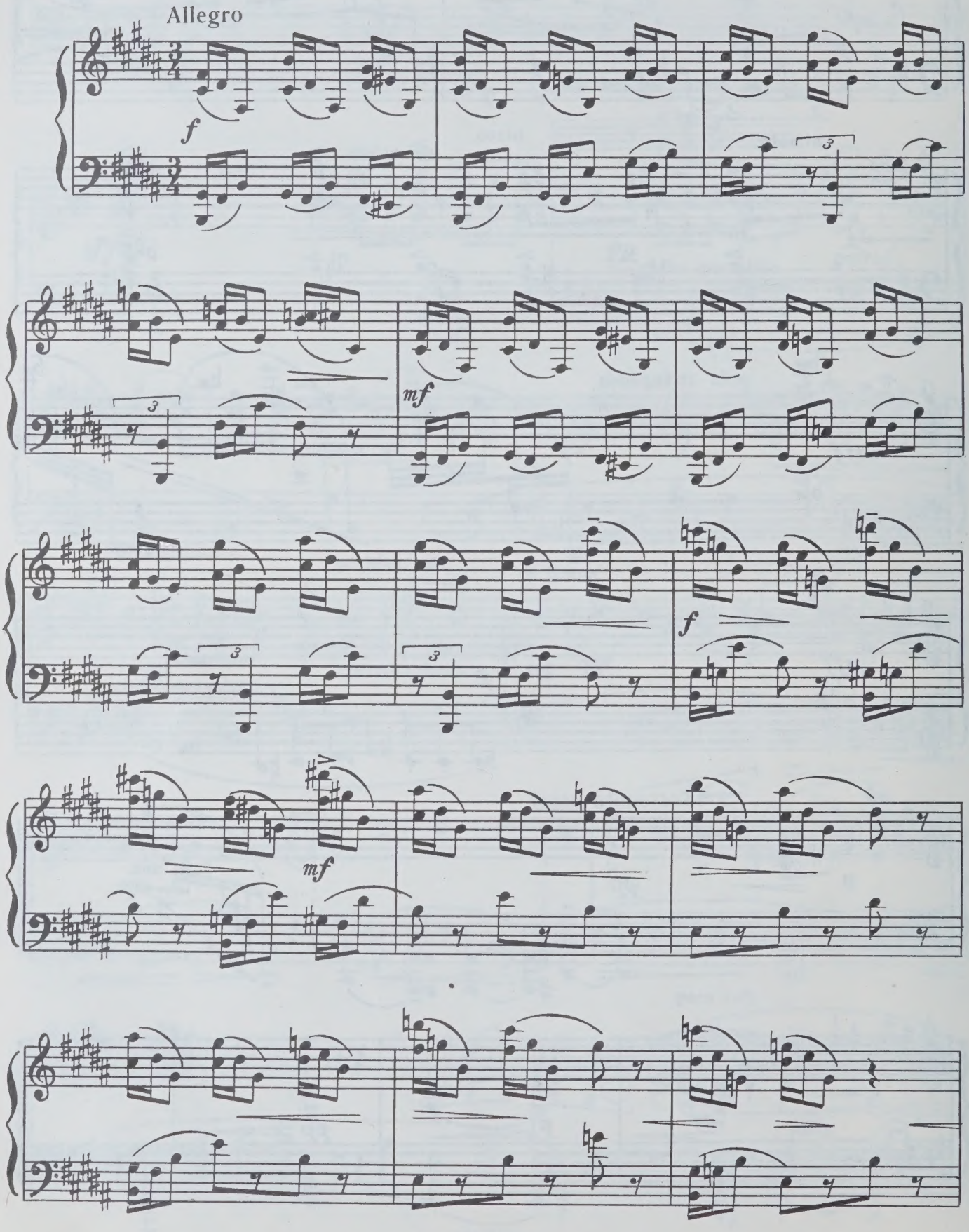
m.s.

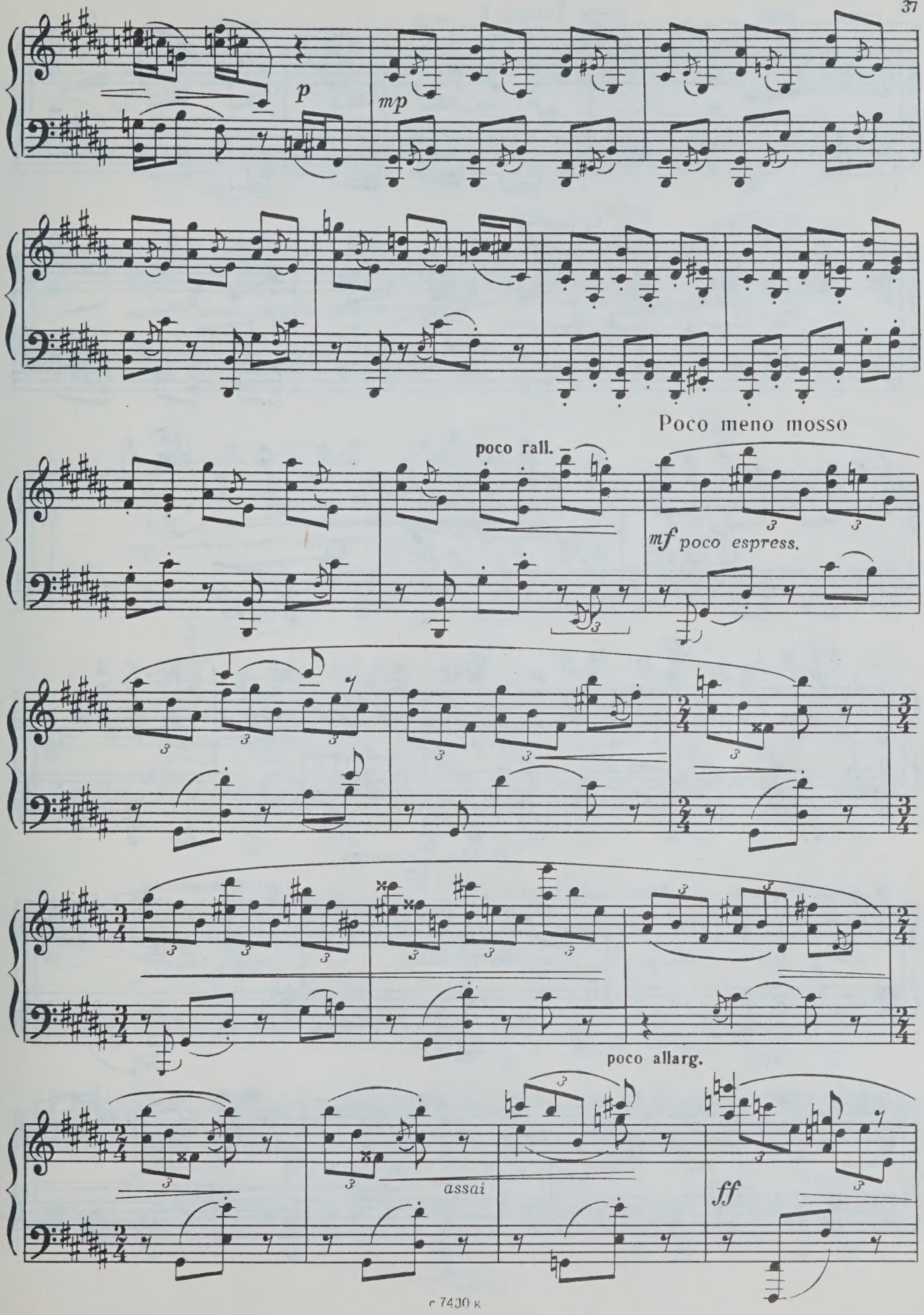
mp

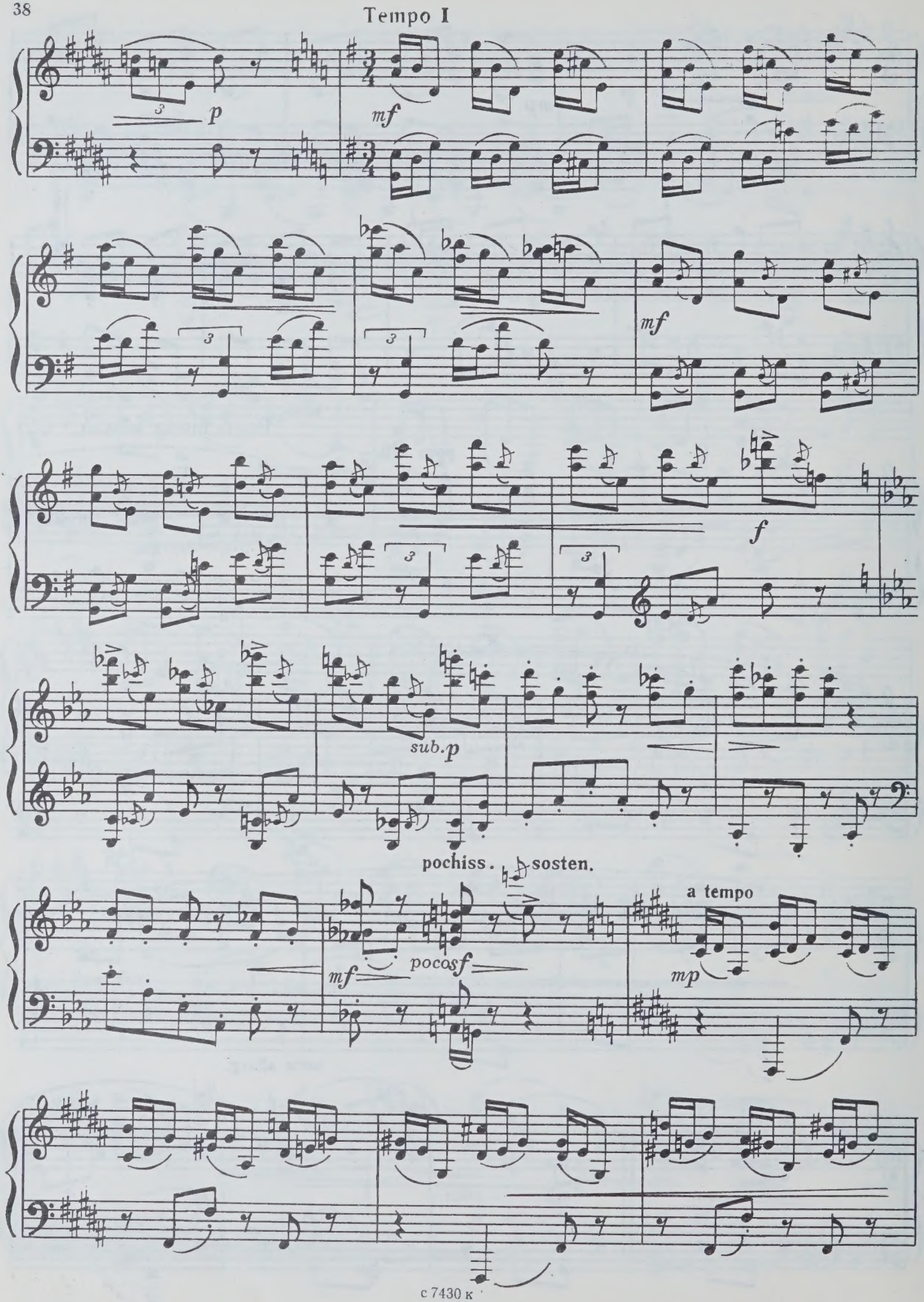
p

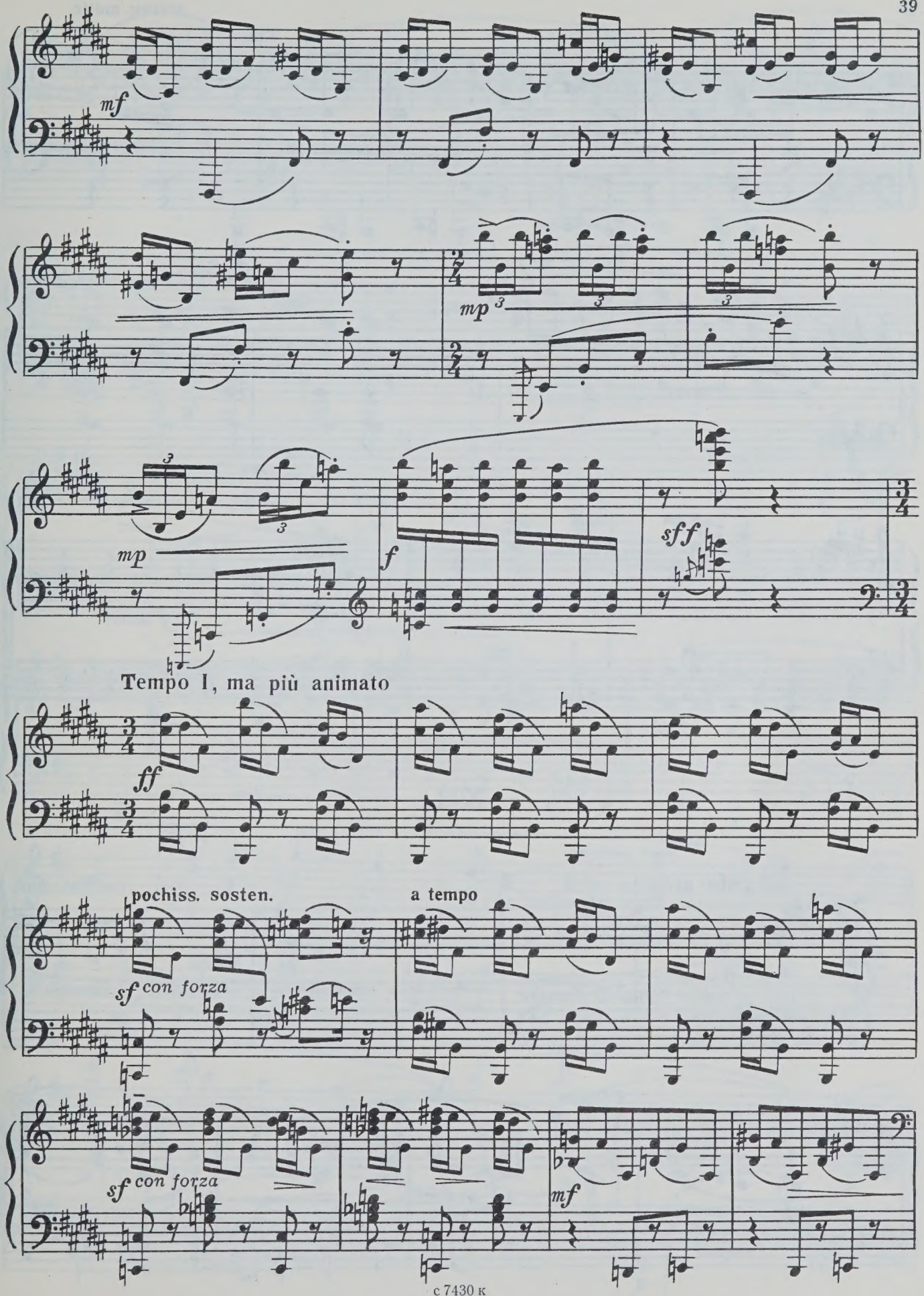
pp

XI

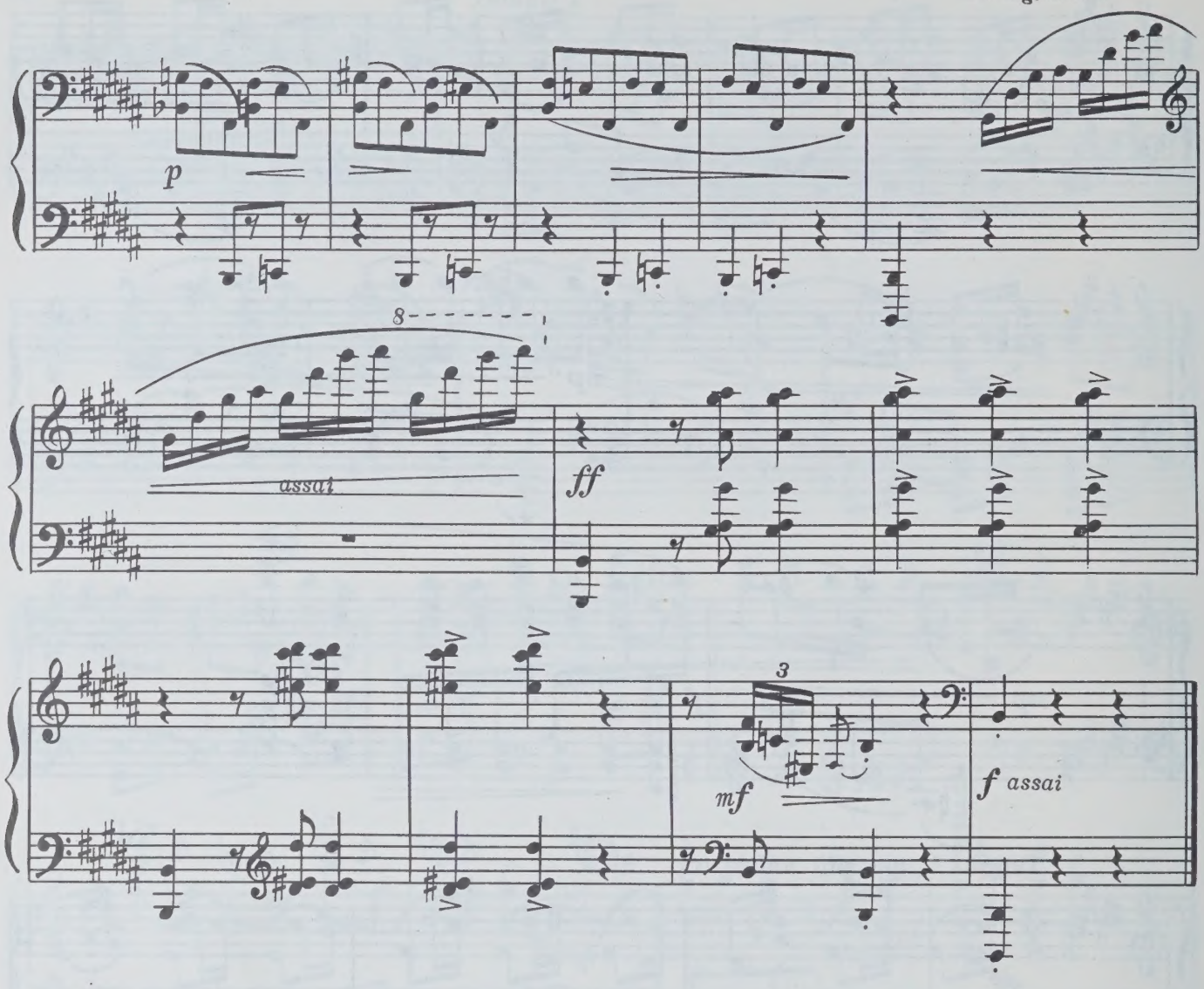



p
mp
Poco meno mosso
poco rall.
mf poco espress.
poco allarg.
assai
ff

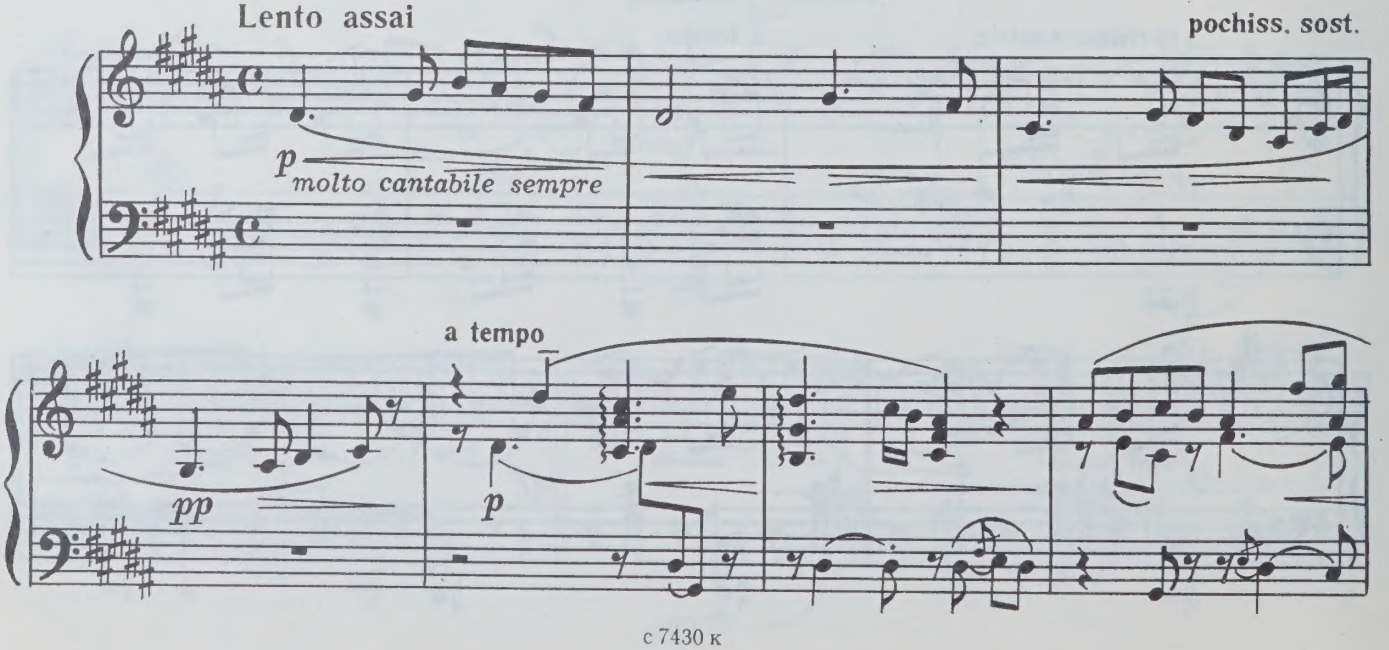

Tempo I
p
mf
mf
f
sub.p
pochiss. sosten.
a tempo
mf
poco sf
mp

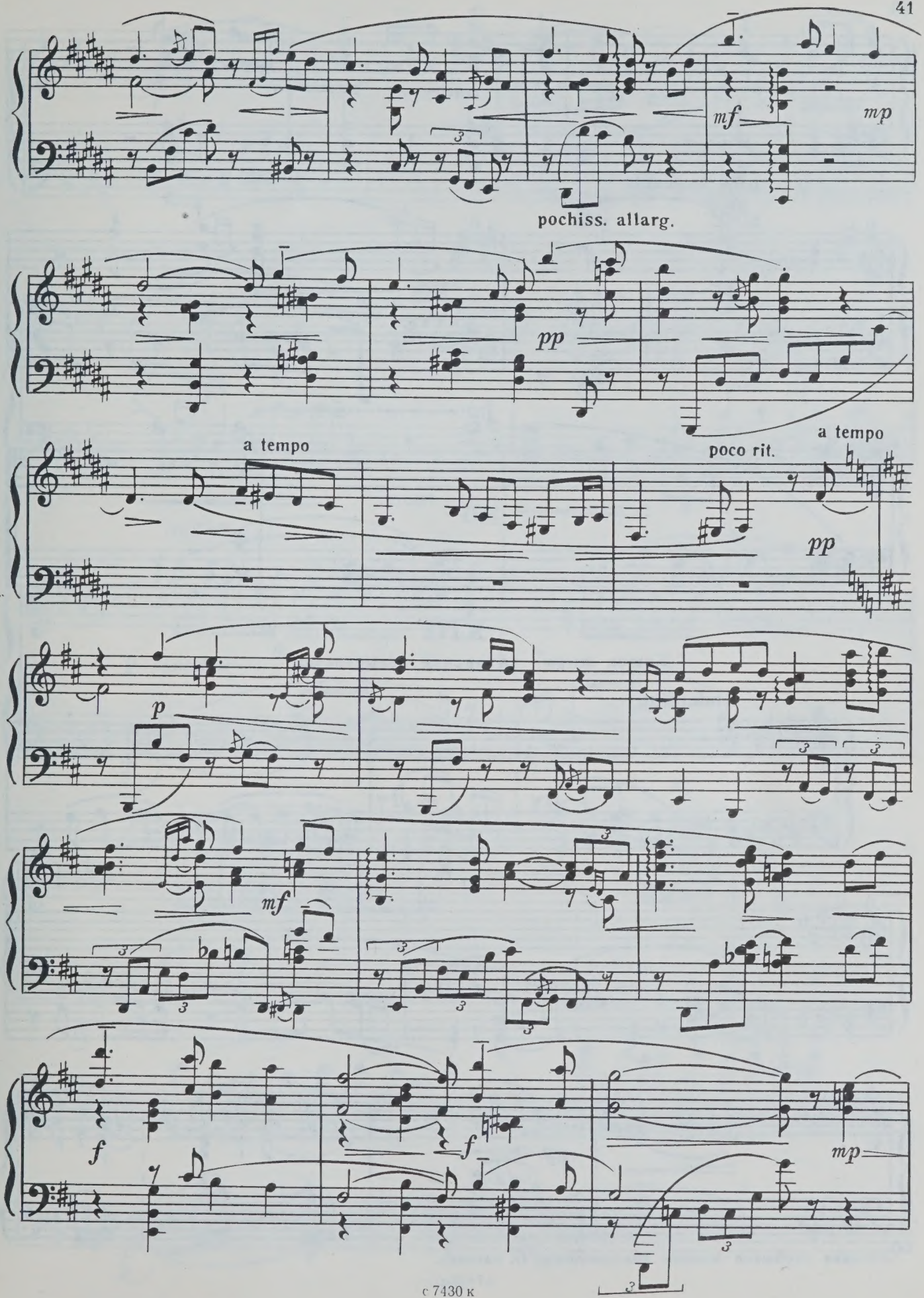

mf
mp
mp
f
sff
Tempo I, ma più animato
ff
pochiss. sosten.
a tempo
sf con forza
sf con forza
mf

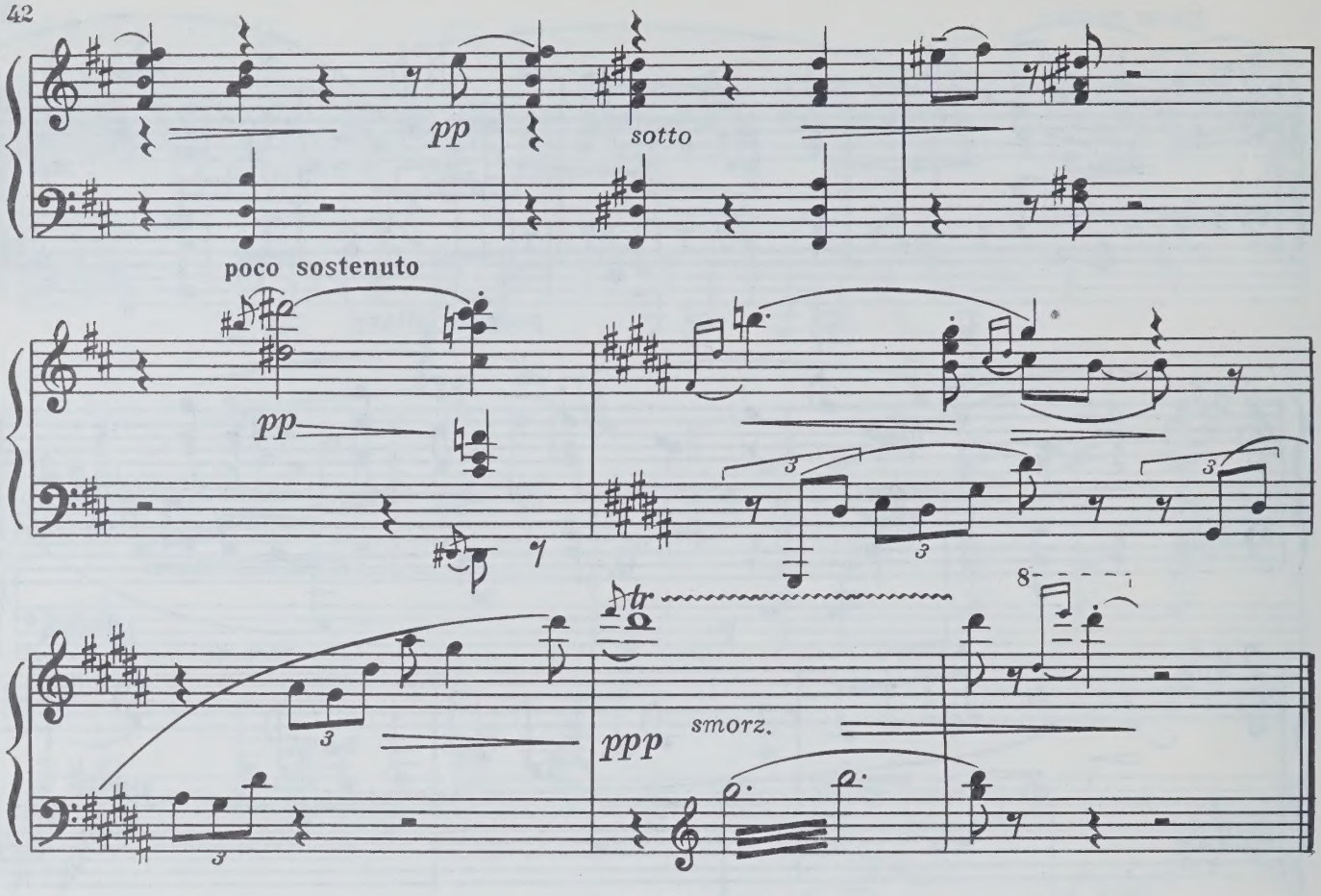
string. molto



XII

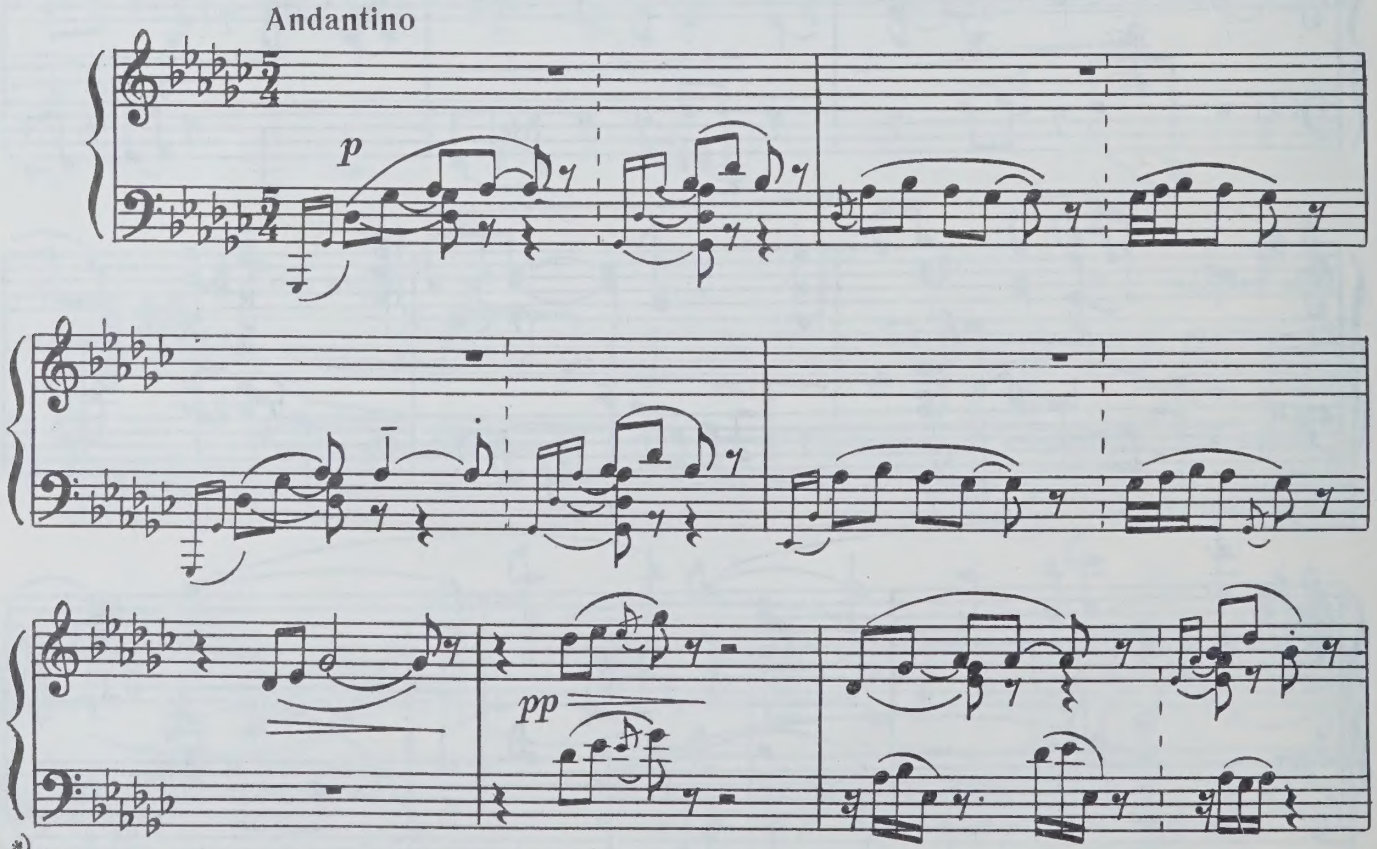



mf
mp
pochiss. allarg.
pp
a tempo
poco rit.
a tempo
pp
p
mf
f
f
mp

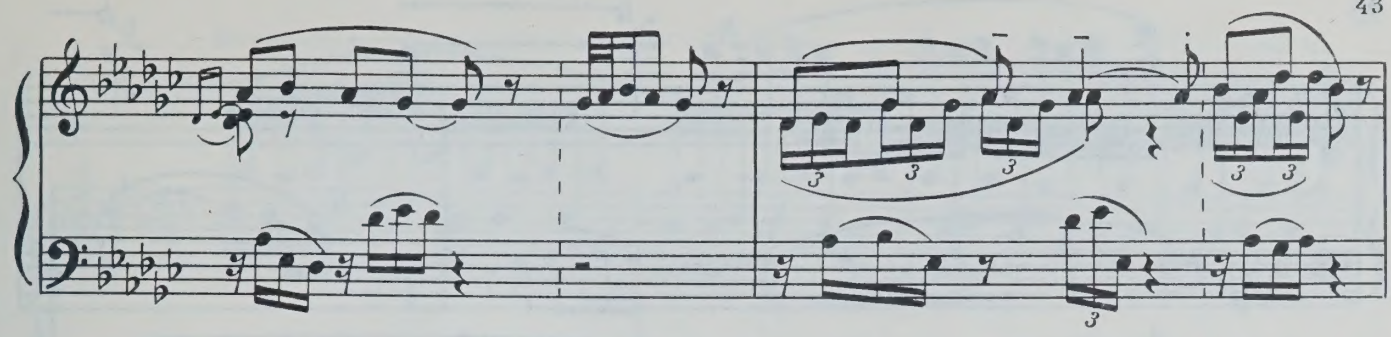


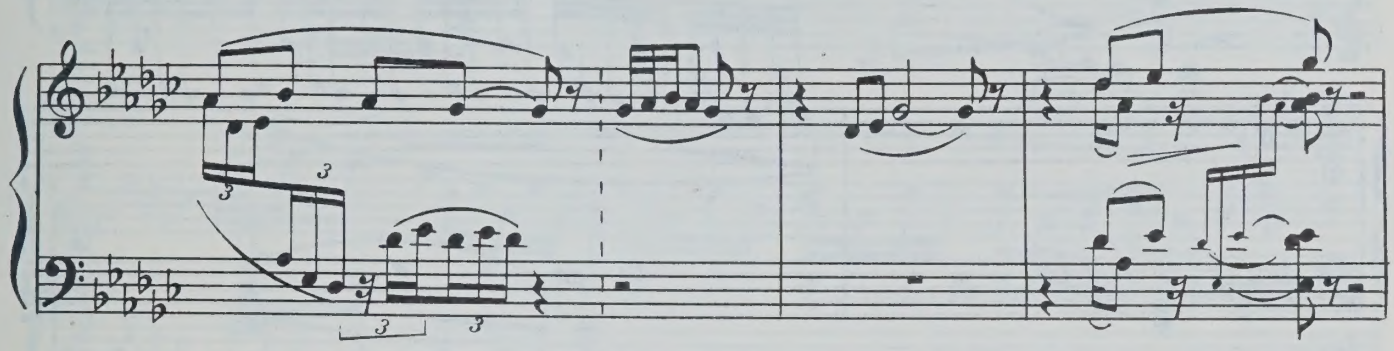
XIII

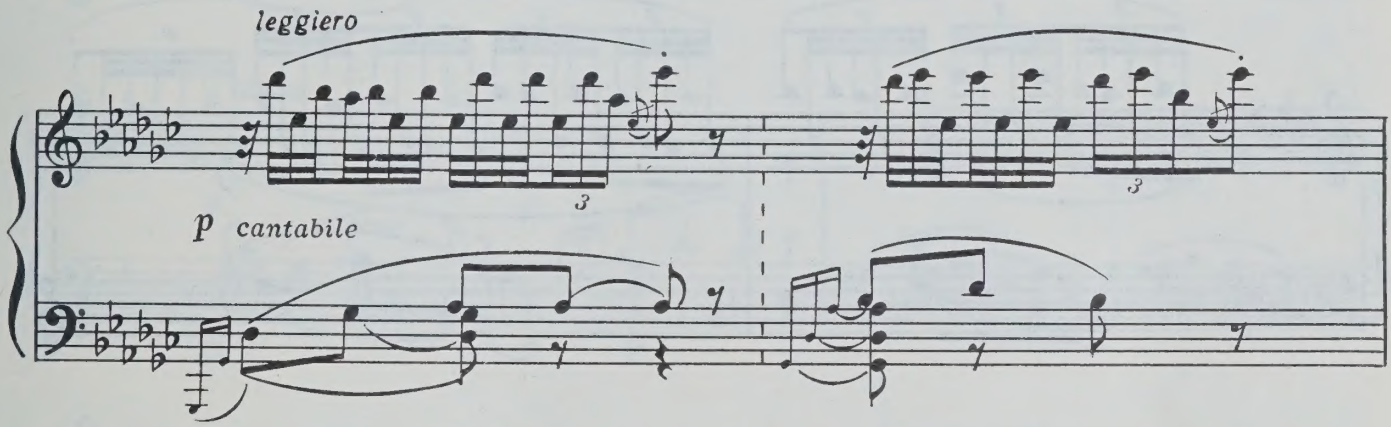
(„Бишек жыры“ - татарская колыбельная)*)

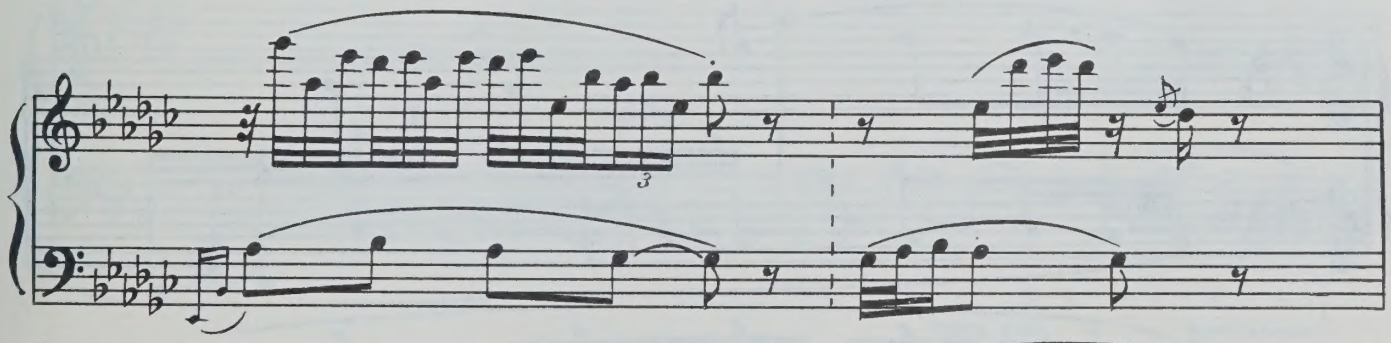


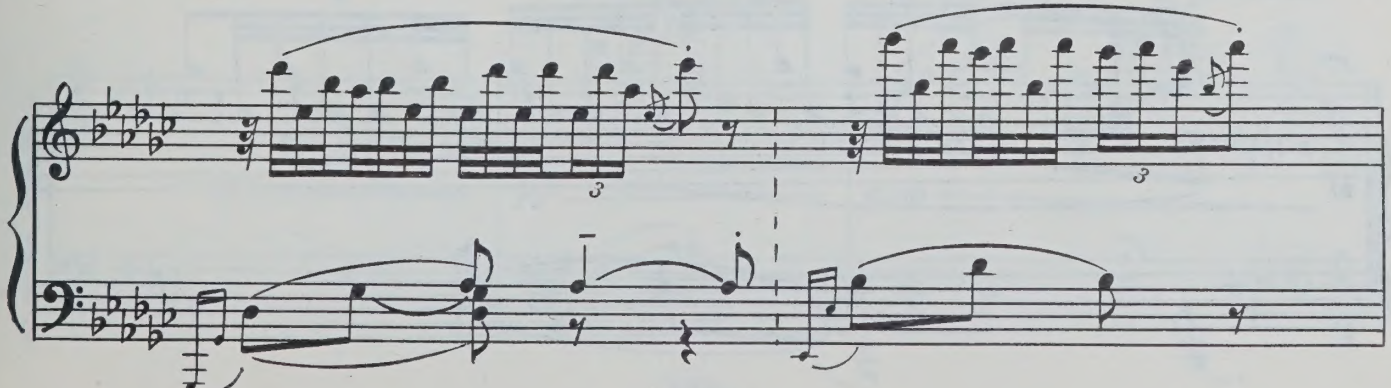
*) Мелодия сообщена Мариям Рахманкуловой (г. Казань).

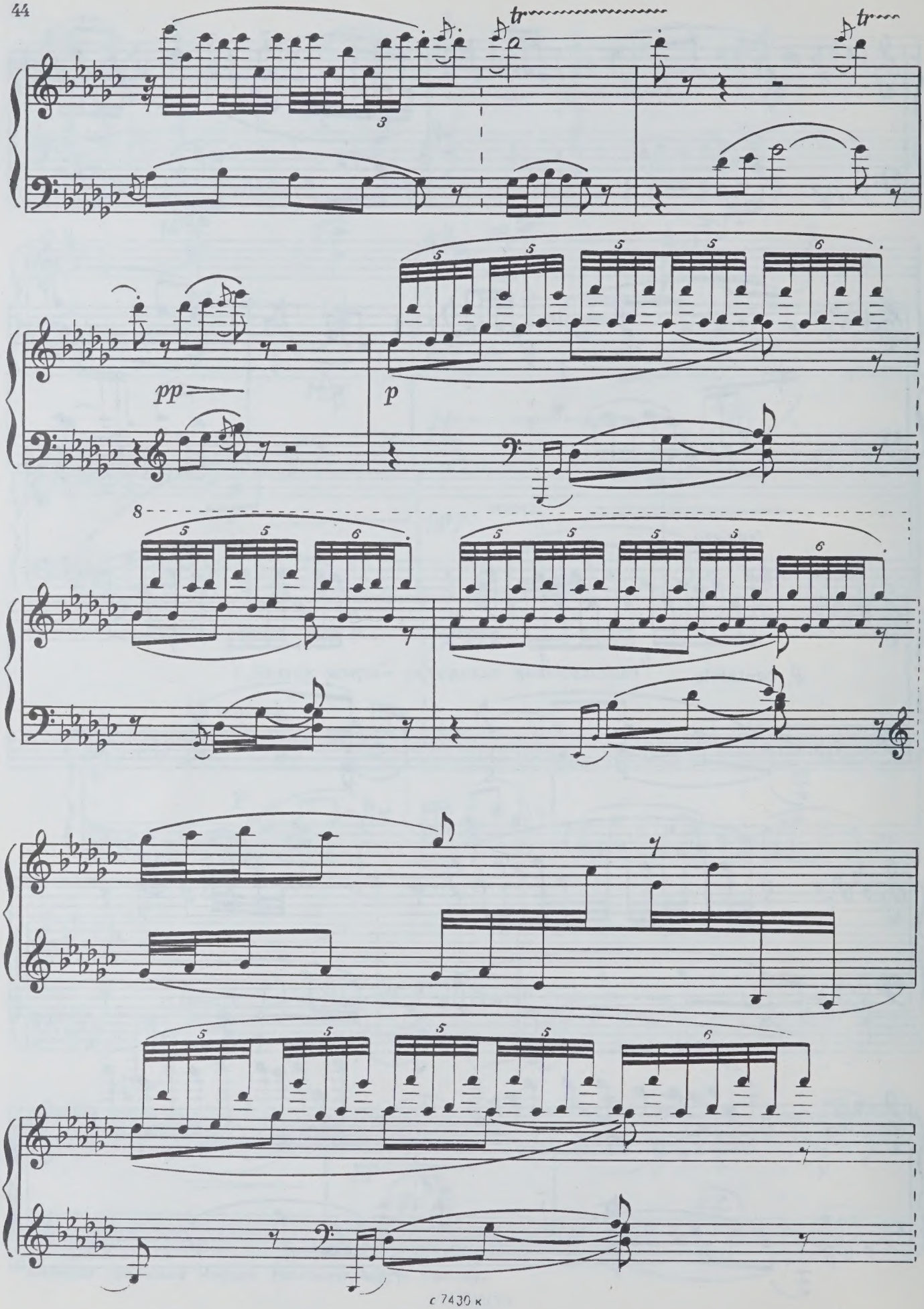


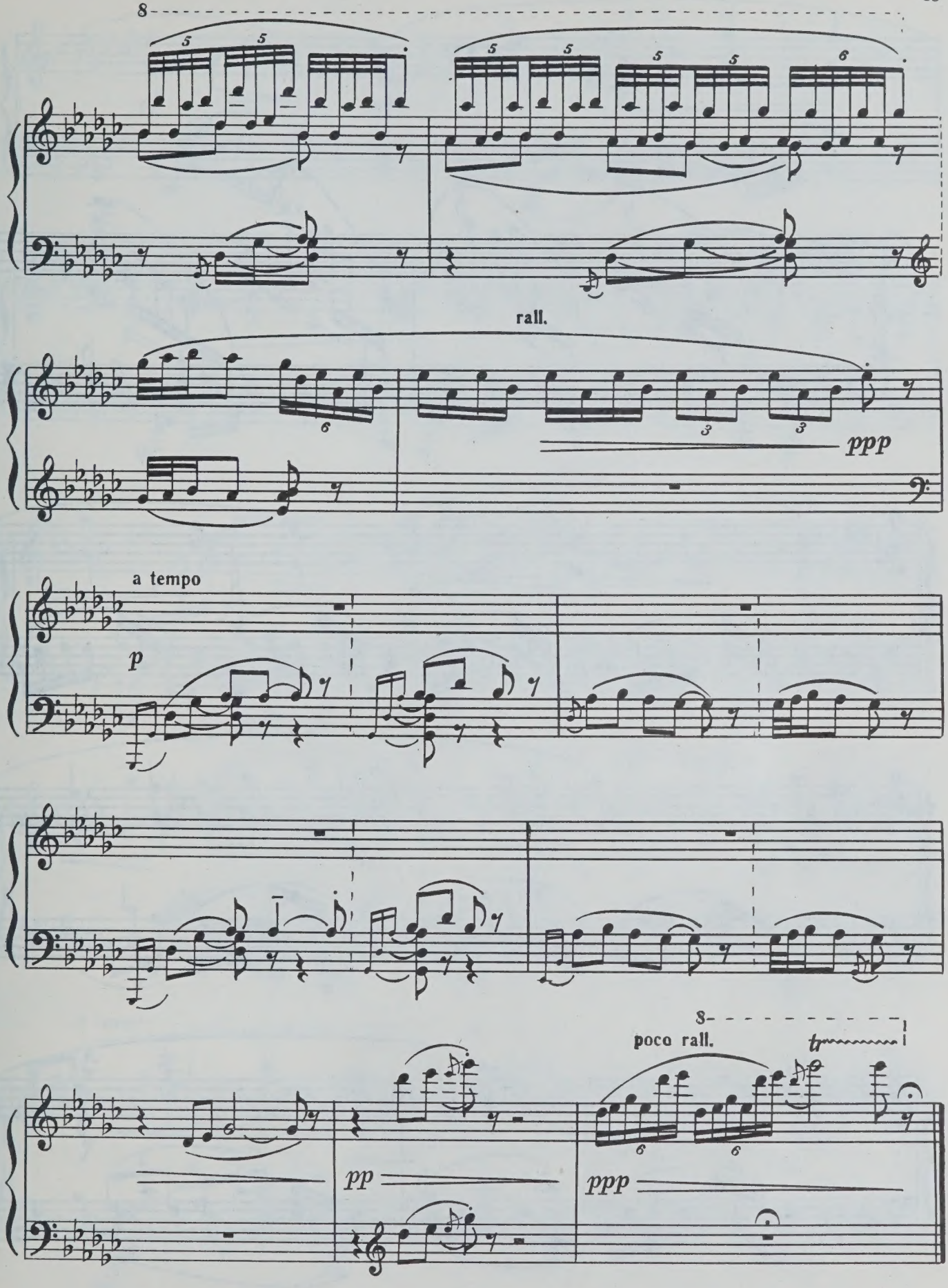



leggiero
p cantabile

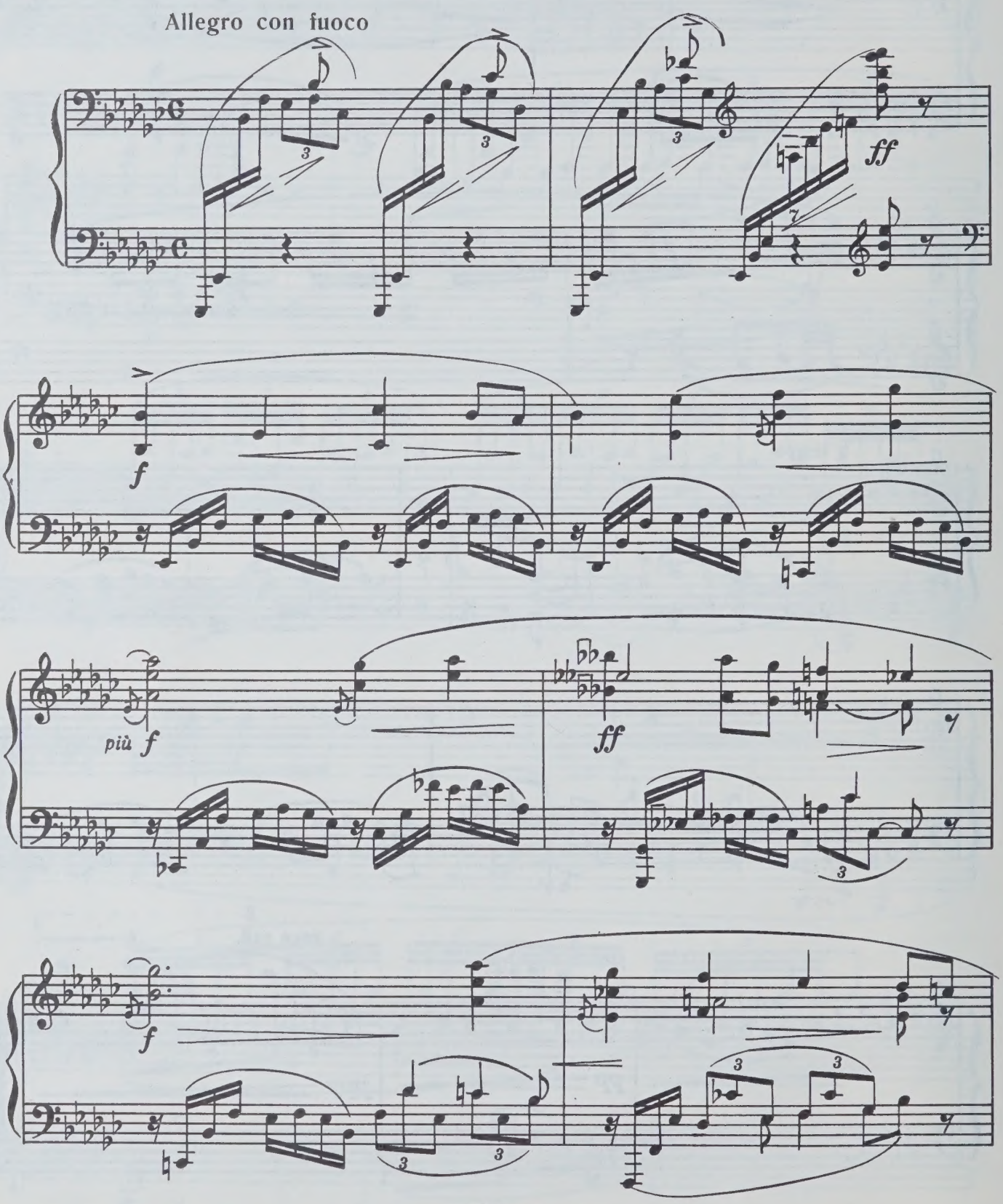


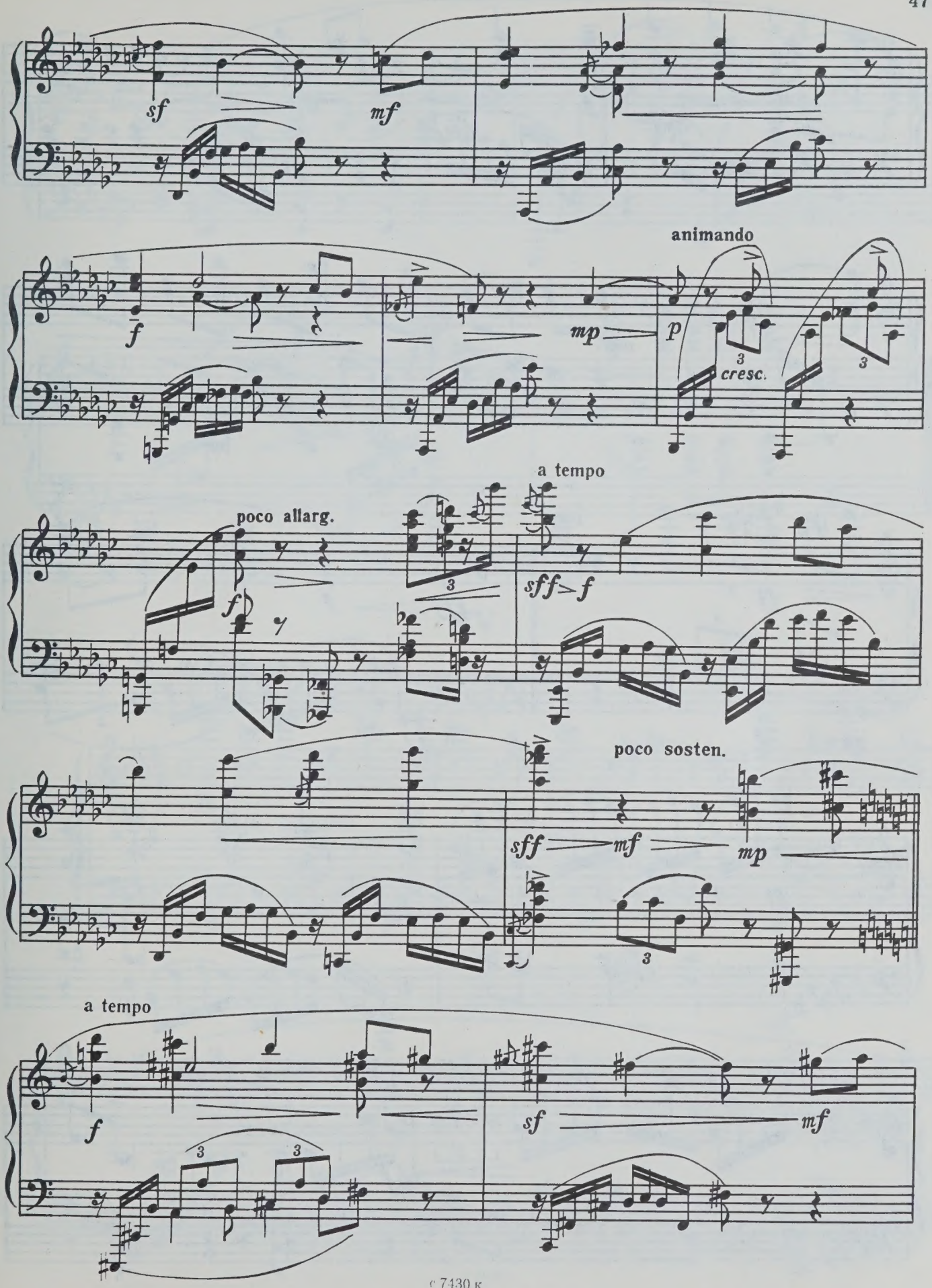


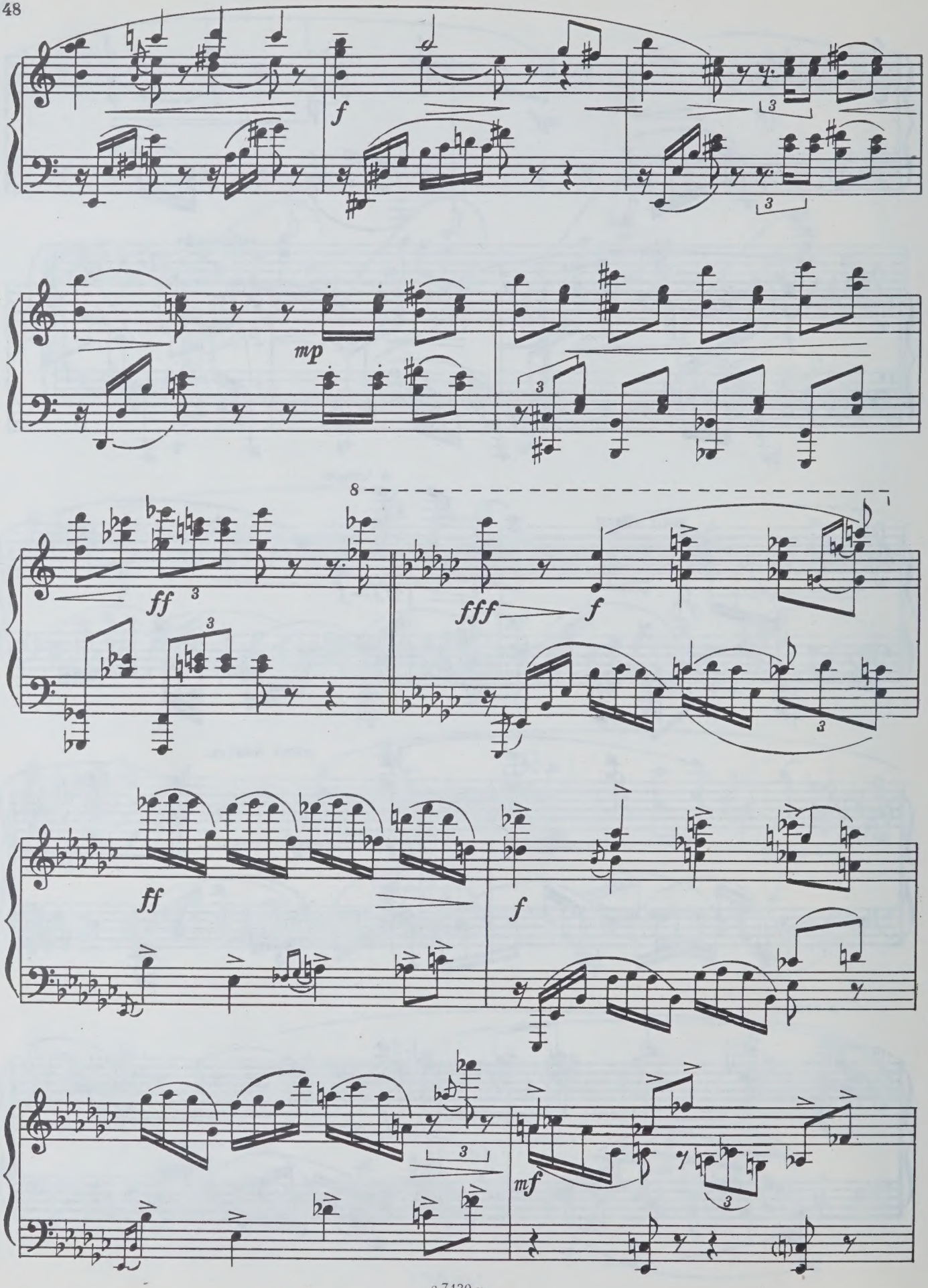

tr
tr
pp
p
8

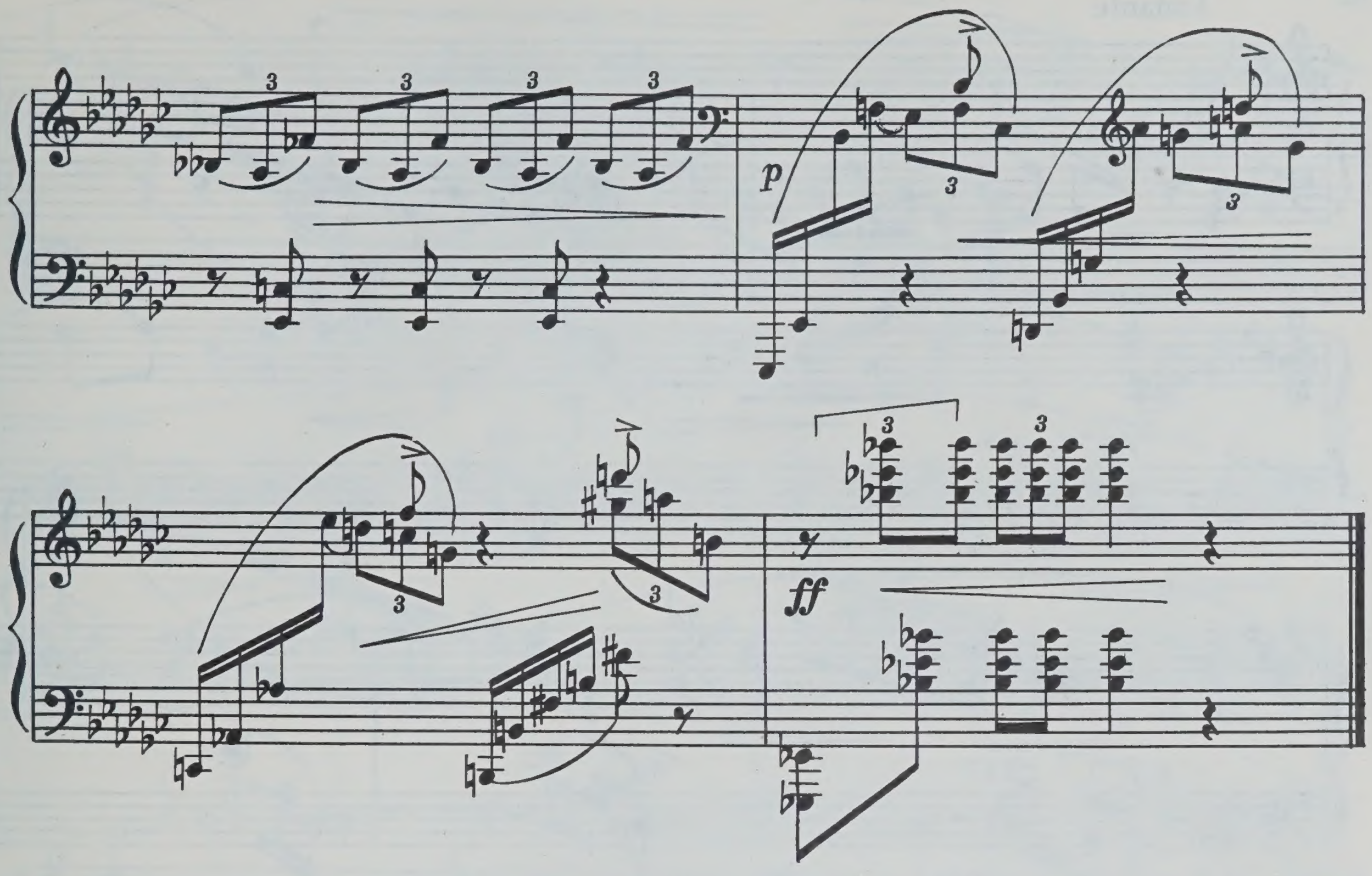

8
rall.
ppp
a tempo
p
8
poco rall.
pp
ppp

XIV

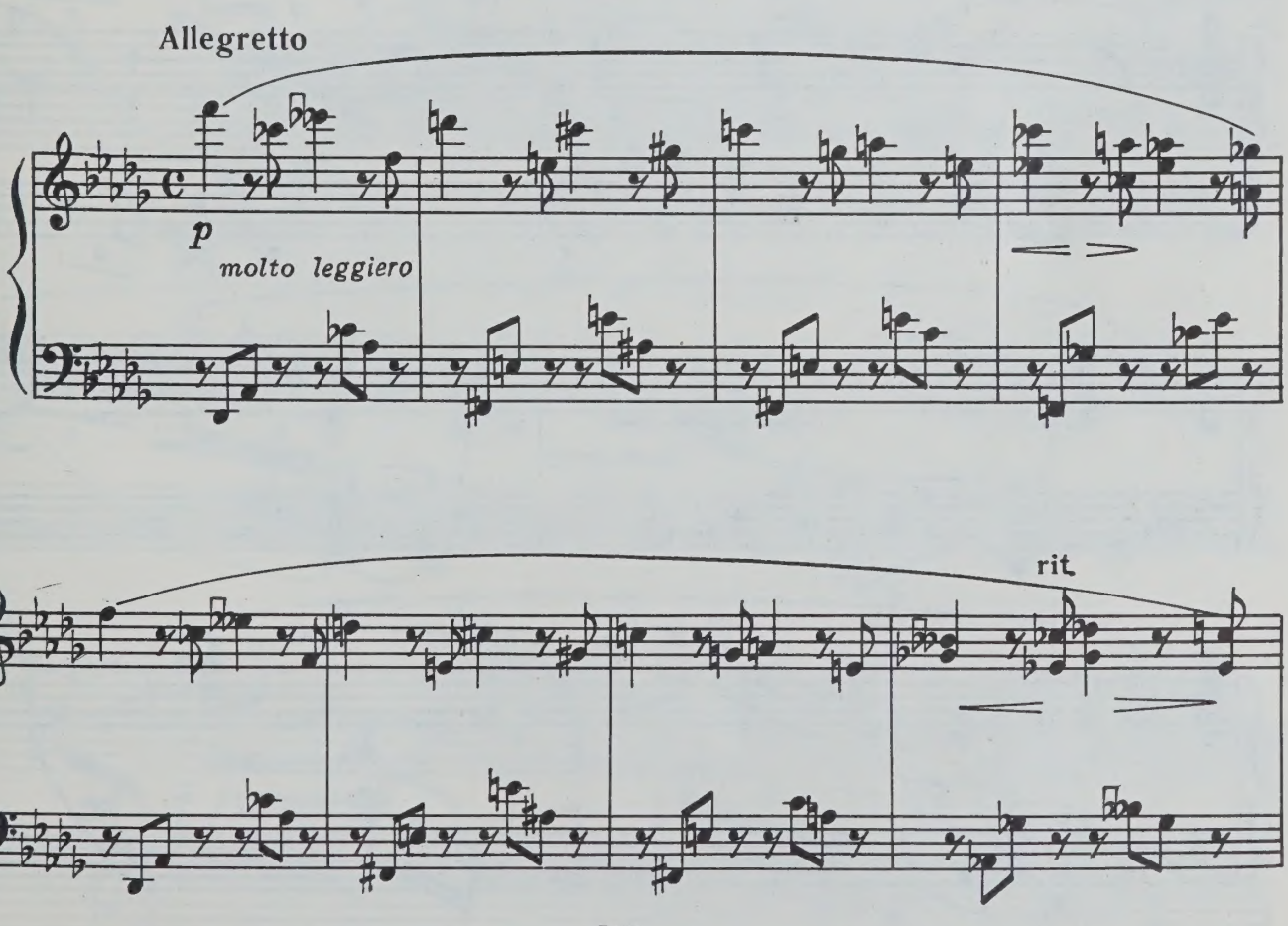



sf
mf
animando
f
mp
p
cresc.
a tempo
poco allarg.
f
sff
f
poco sosten.
sff
mf
mp
a tempo
f
sf
mf

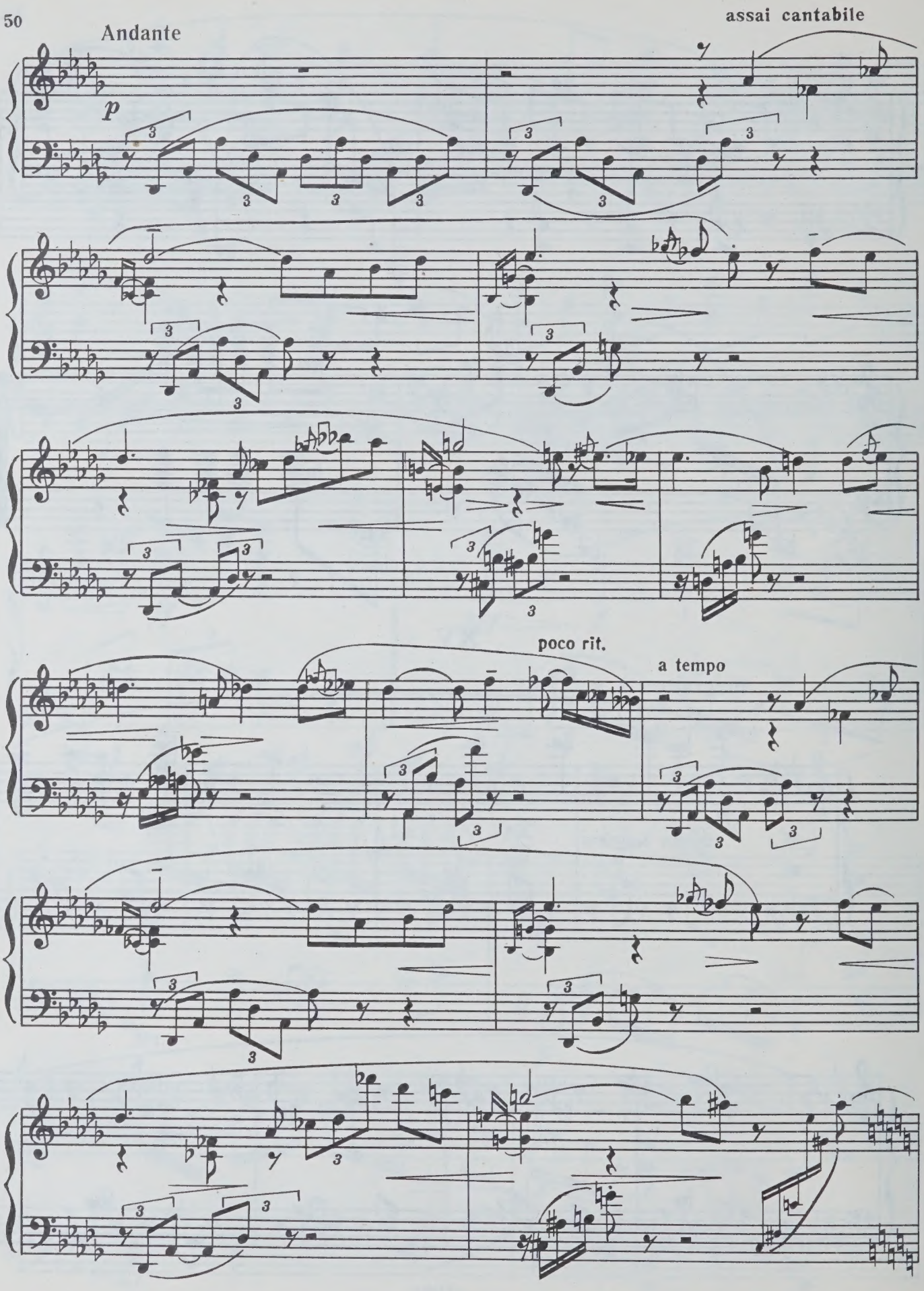

f
3
3
mp
3
8
ff
3
3
fff
f
3
ff
f
3
mf
3

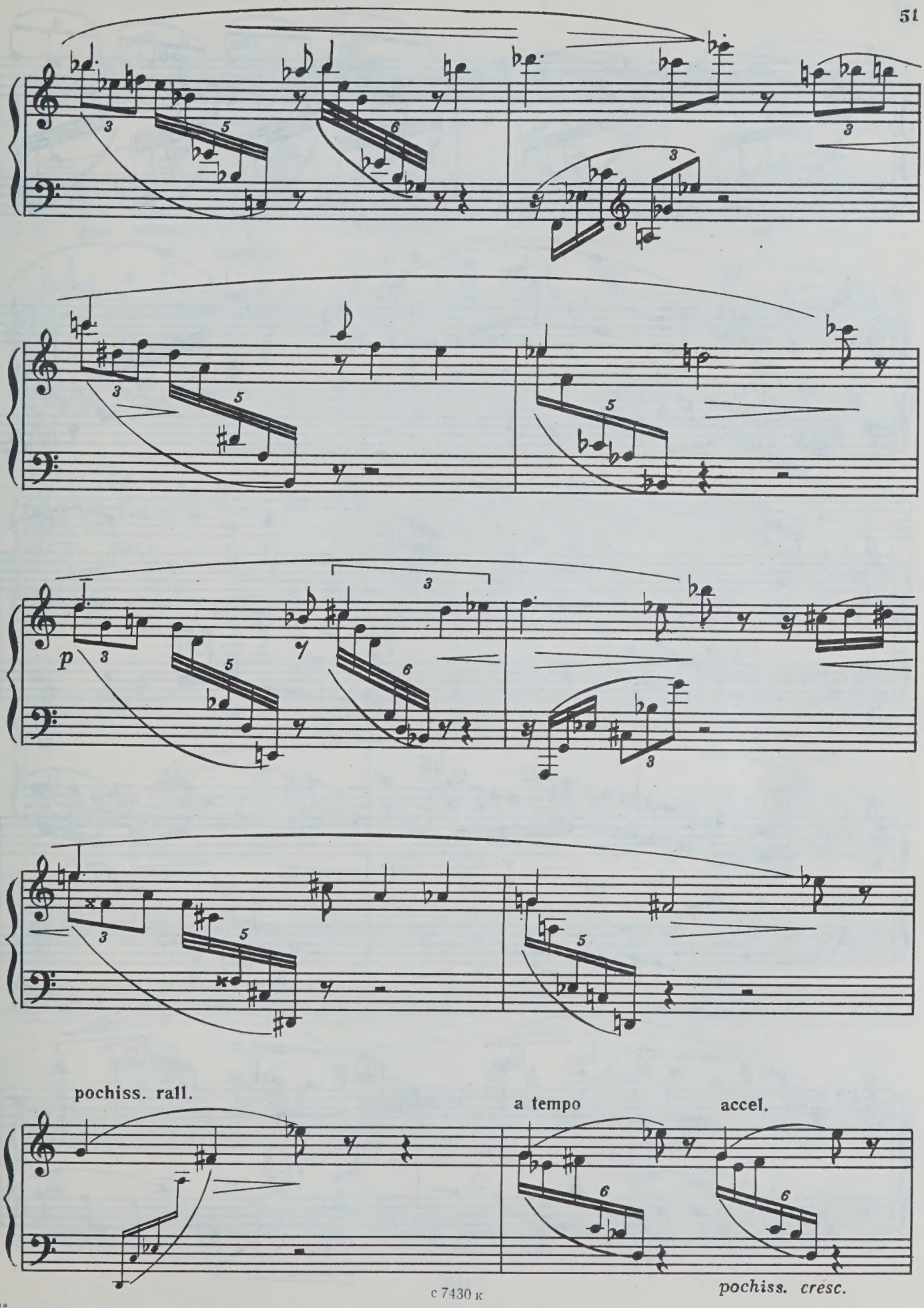


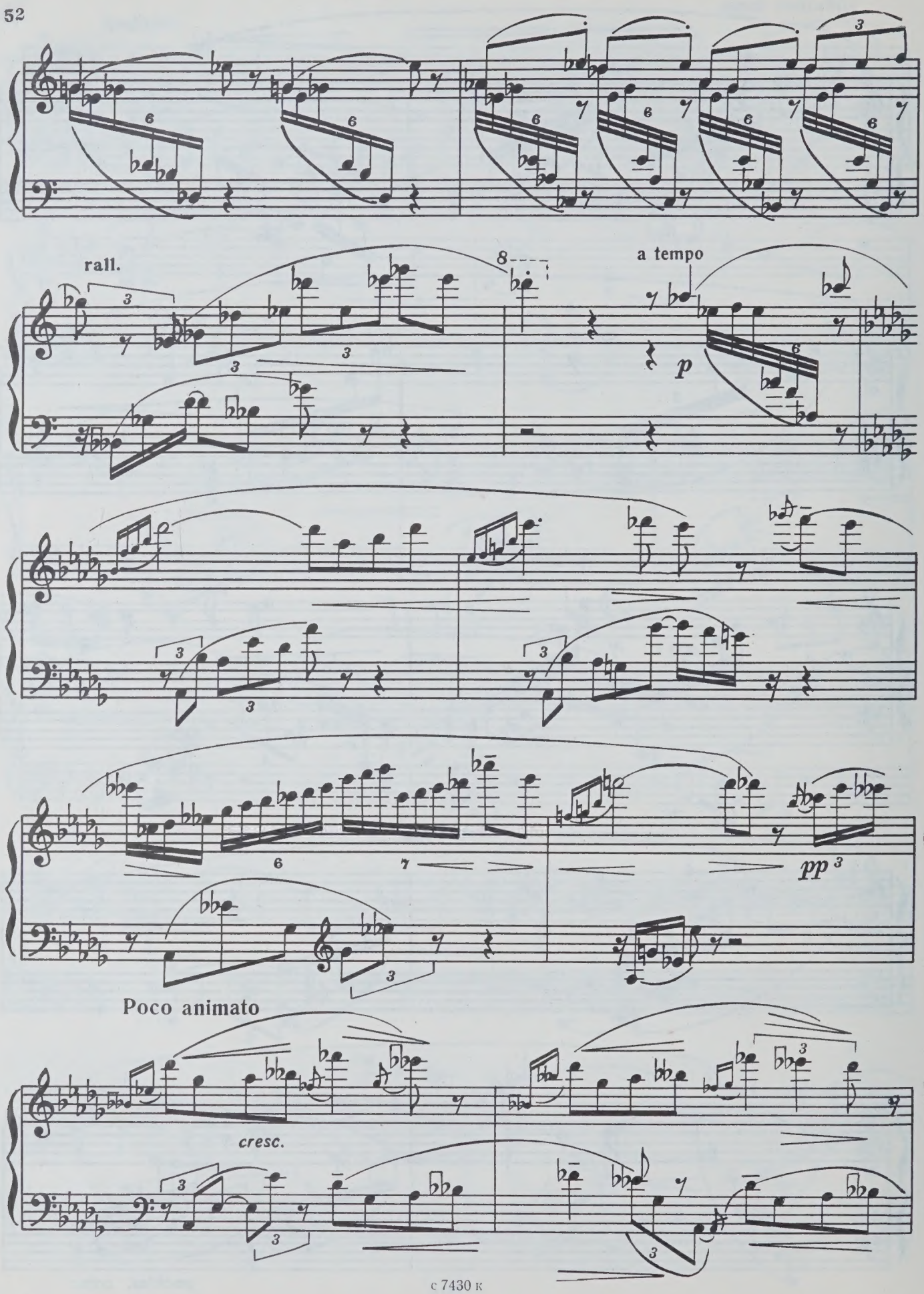
XV

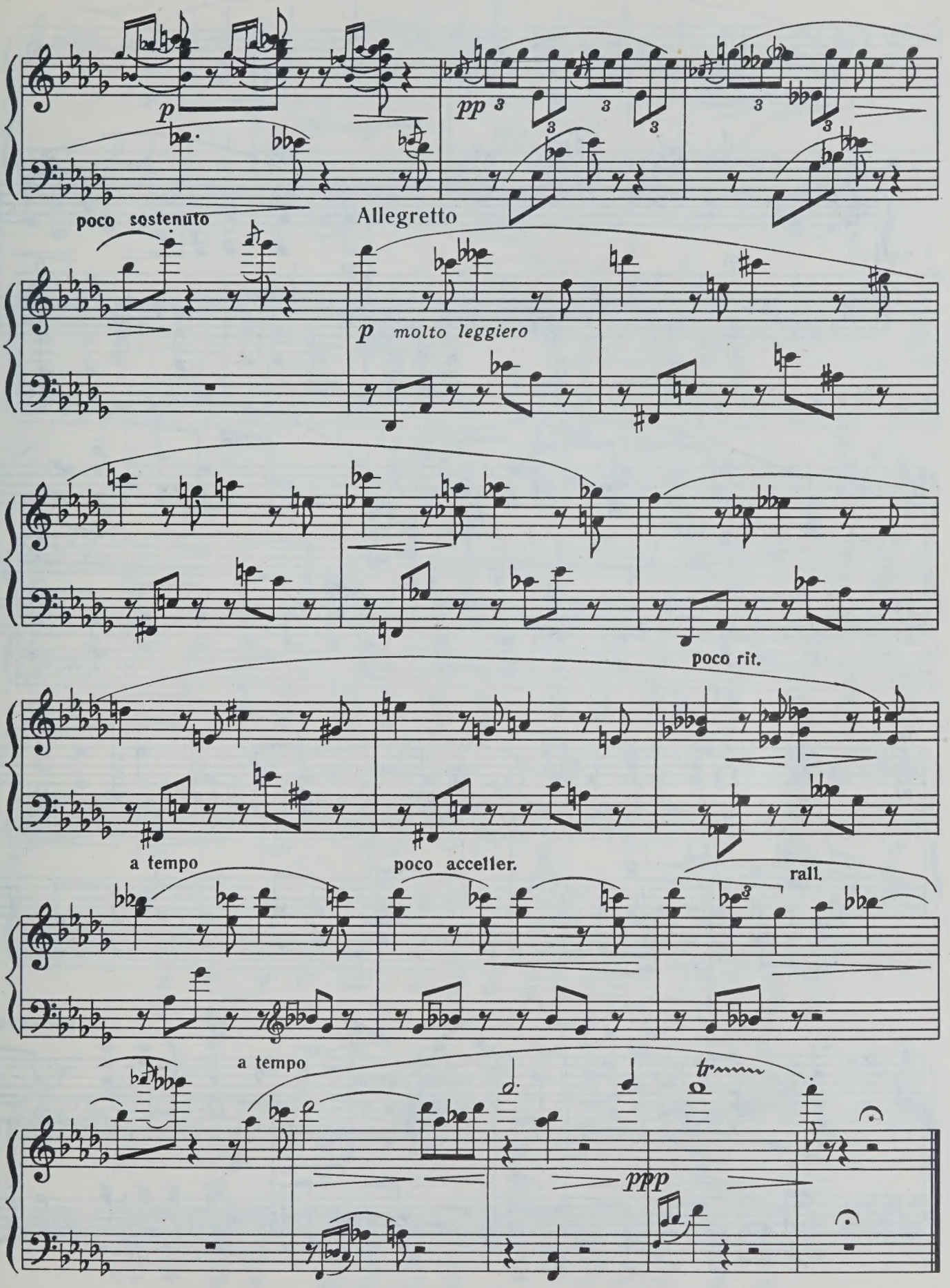


с 7430 к

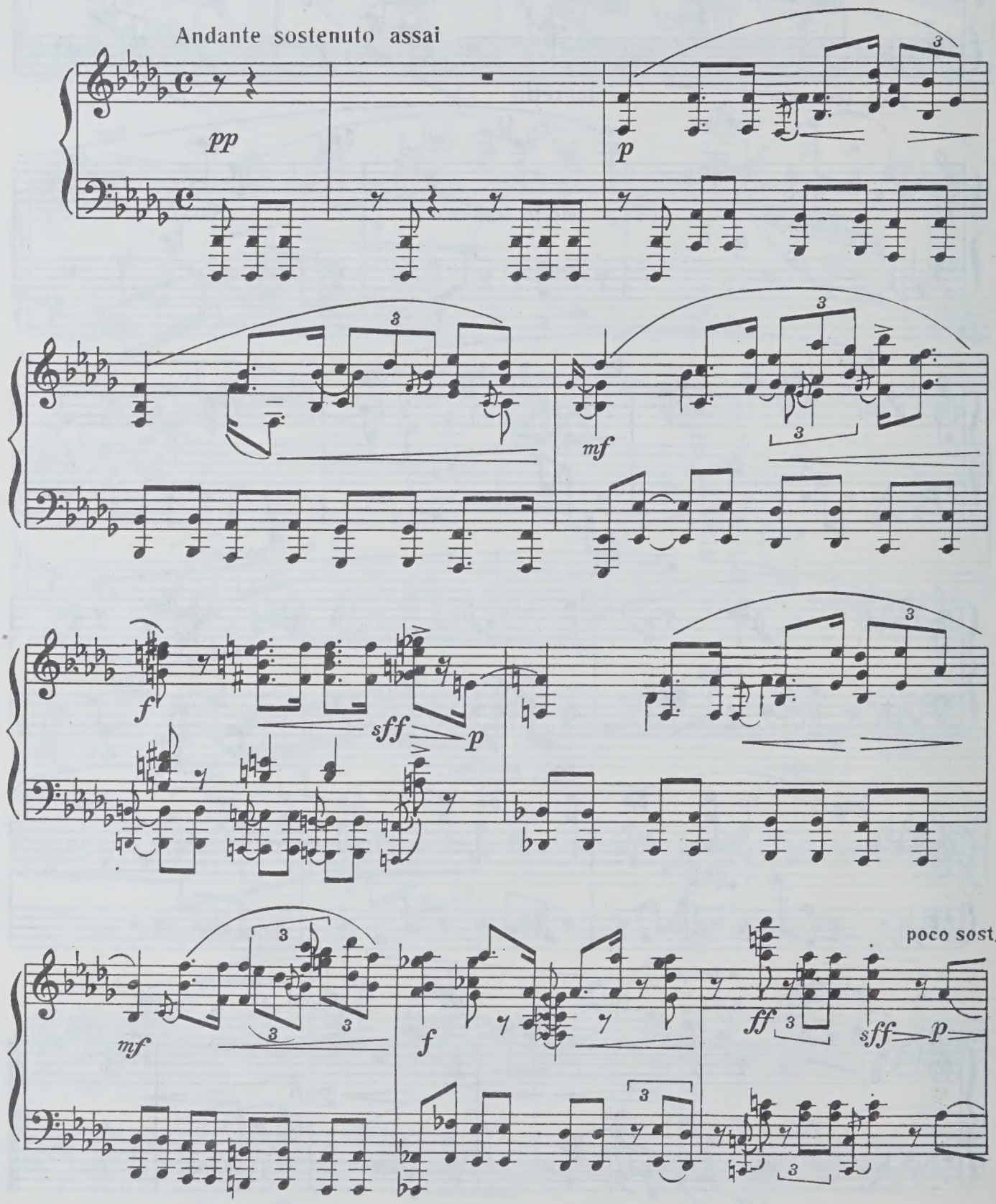

Andante
p
assai cantabile
poco rit.
a tempo

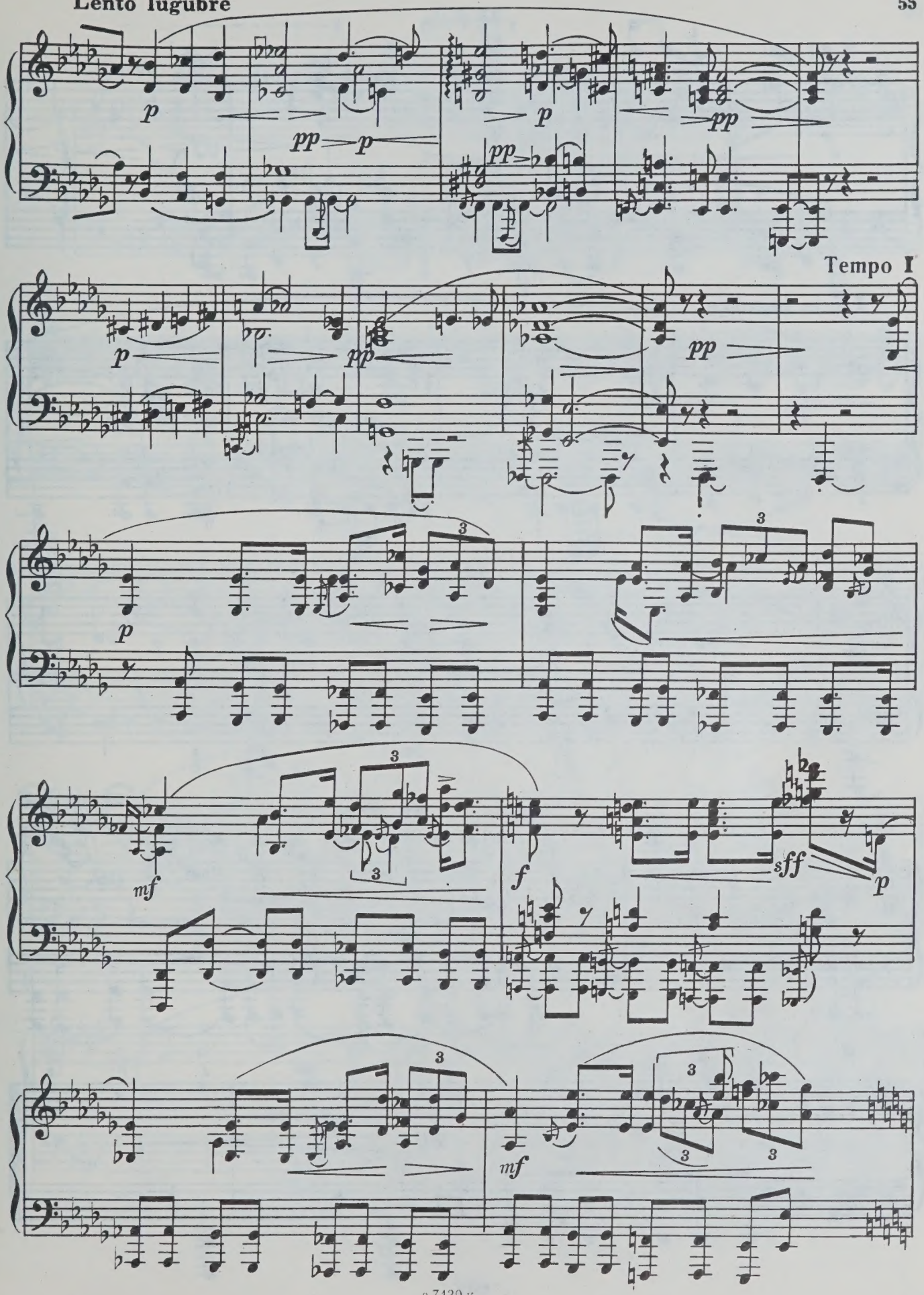

p
pochiss. rall.
a tempo
accel.
pochiss. cresc.

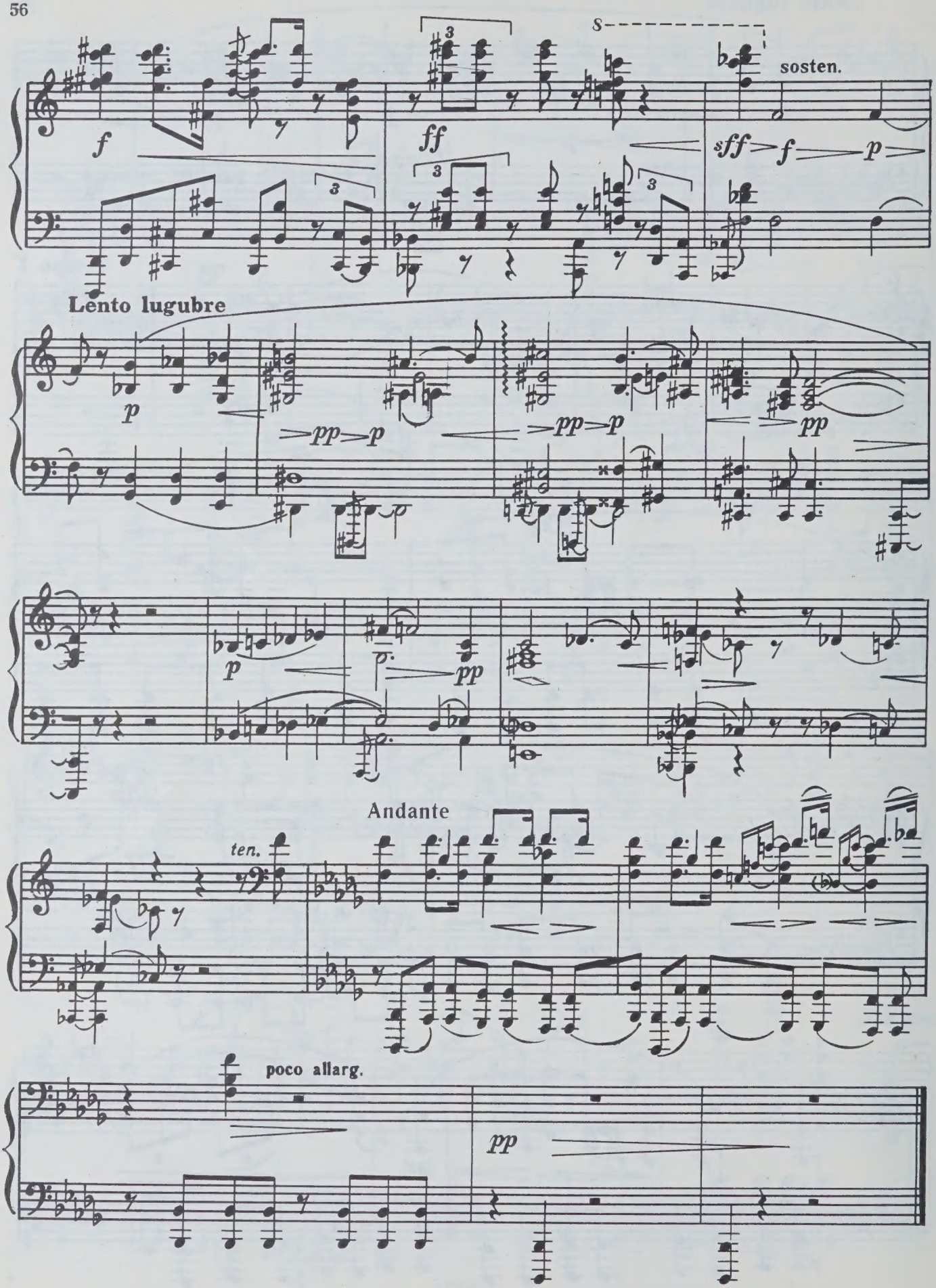

rall.
a tempo
p
pp
Poco animato
cresc.


p
pp
poco sostenuto
Allegretto
p molto leggiero
poco rit.
a tempo
poco acceller.
rall.
a tempo
tr
ppp

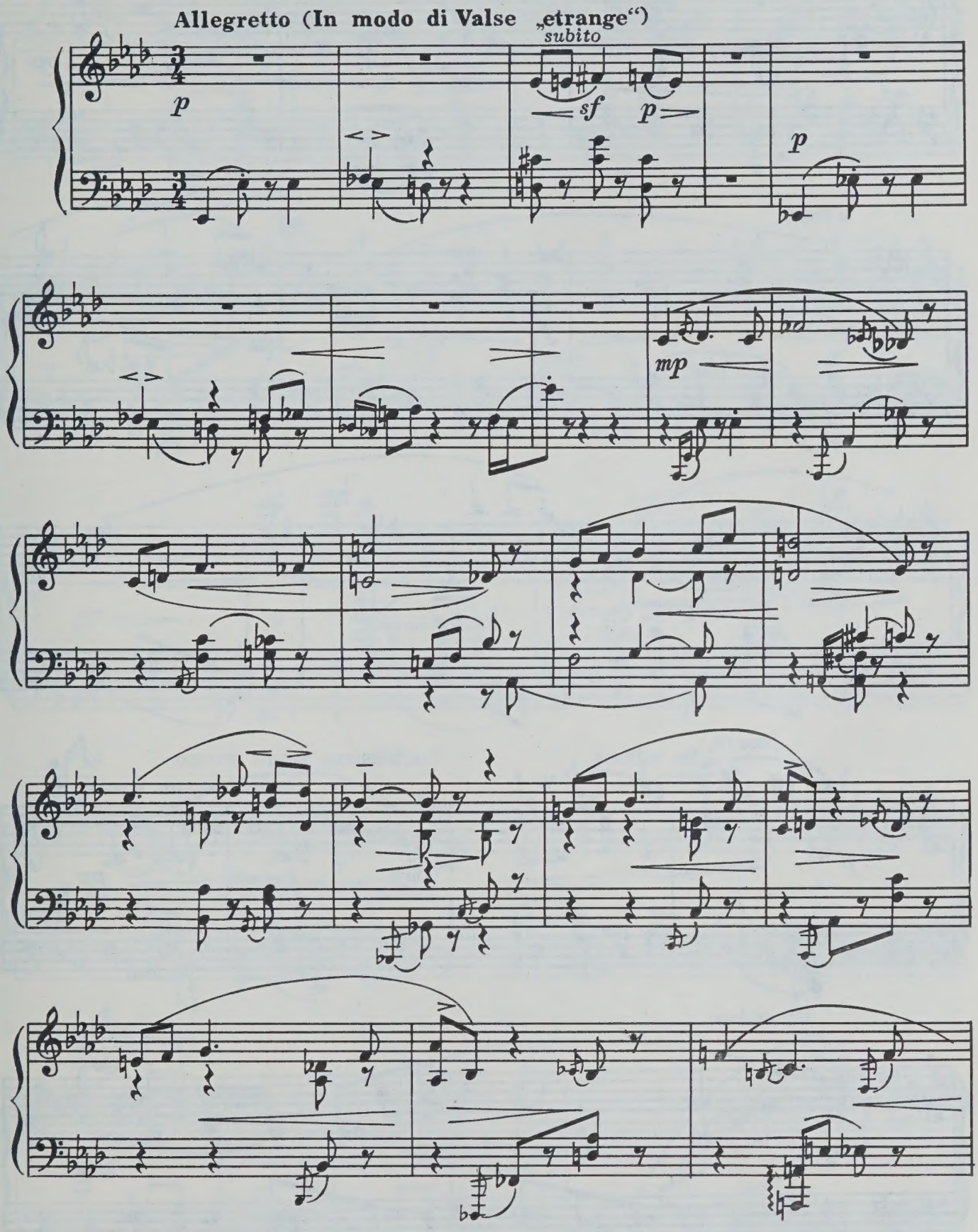
XVI

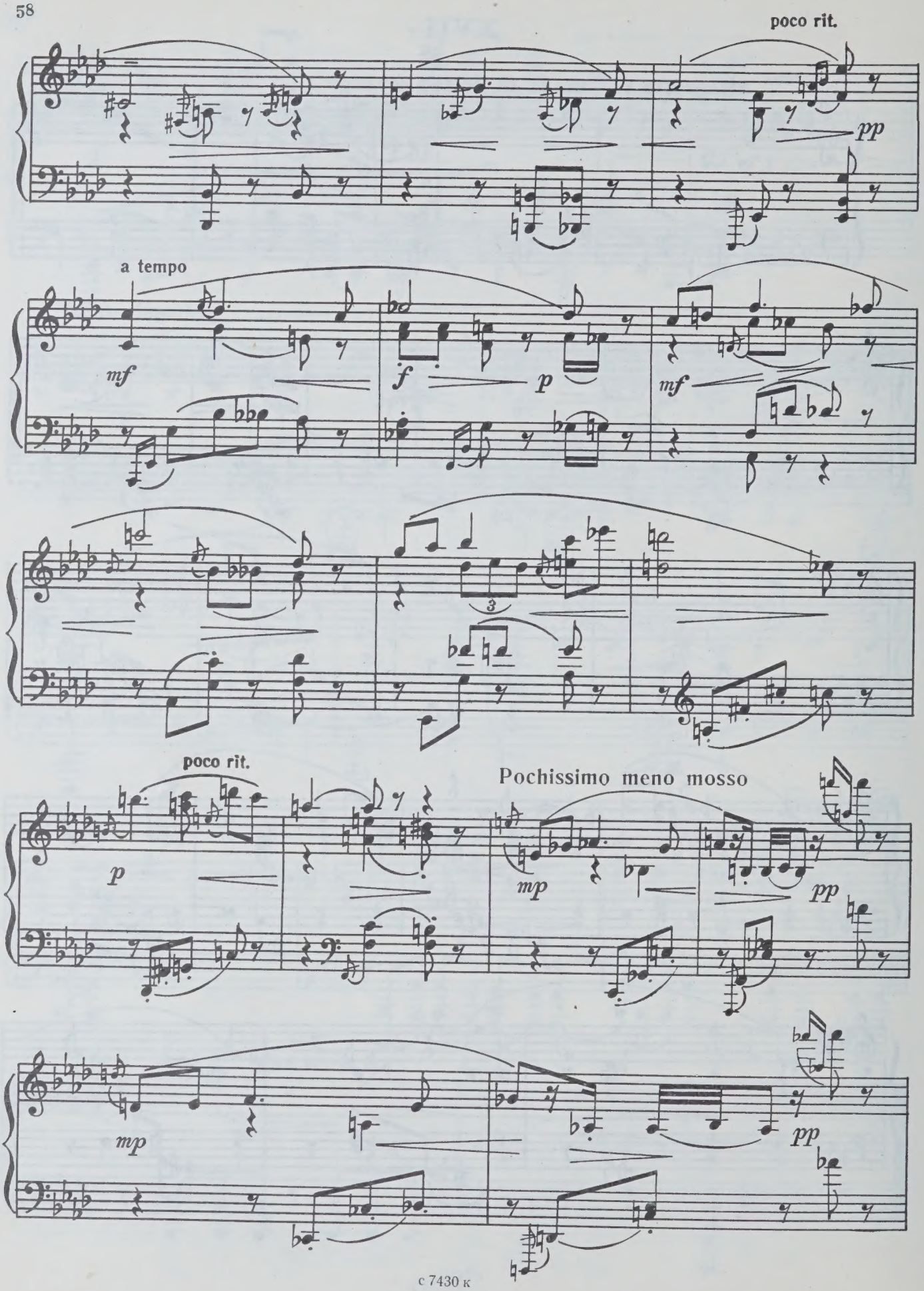


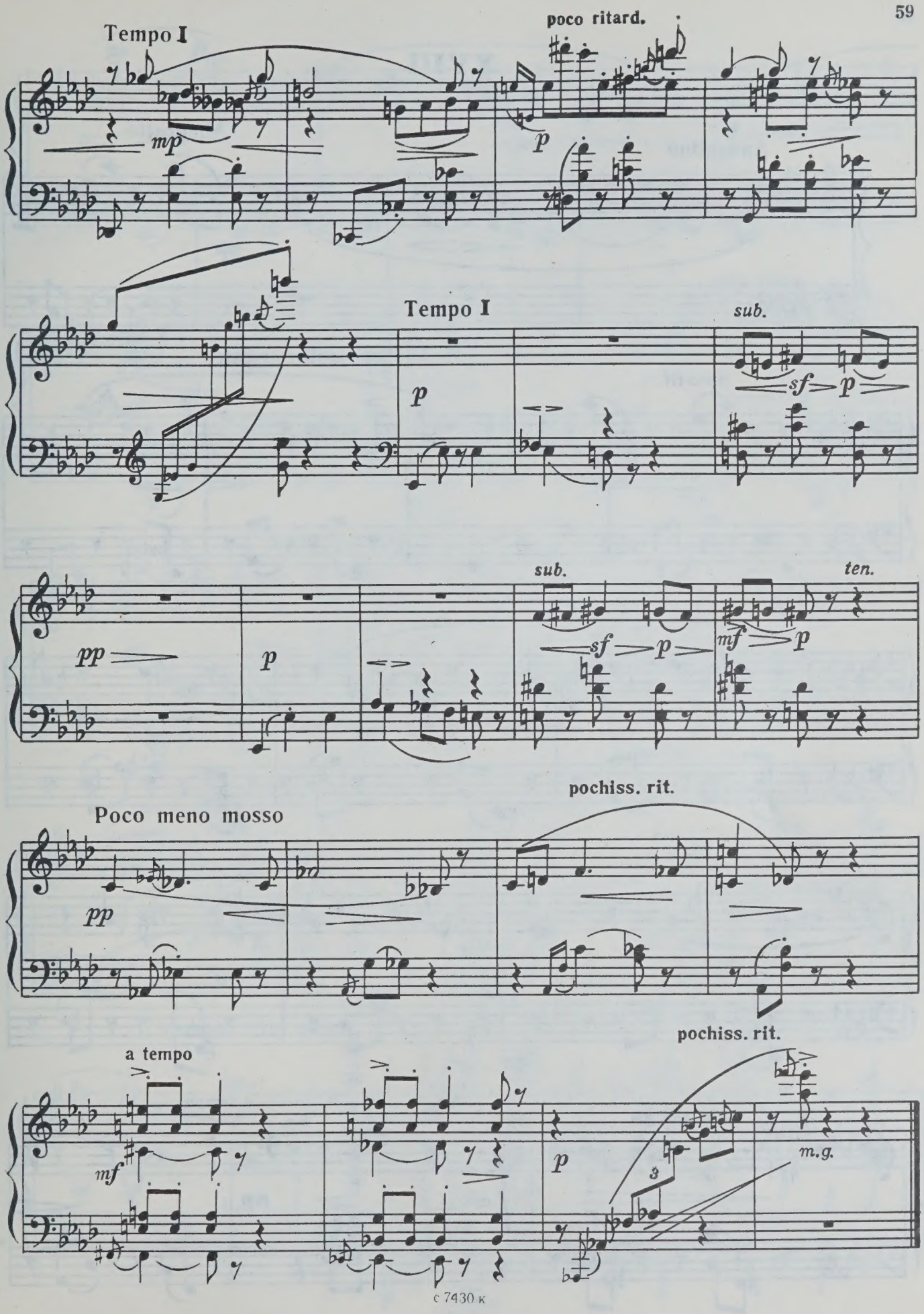

Tempo I


S
sosten.
f
ff
sff
f
p
Lento lugubre
p
pp
p
pp
p
pp
p
pp
Andante
ten.
poco allarg.
pp

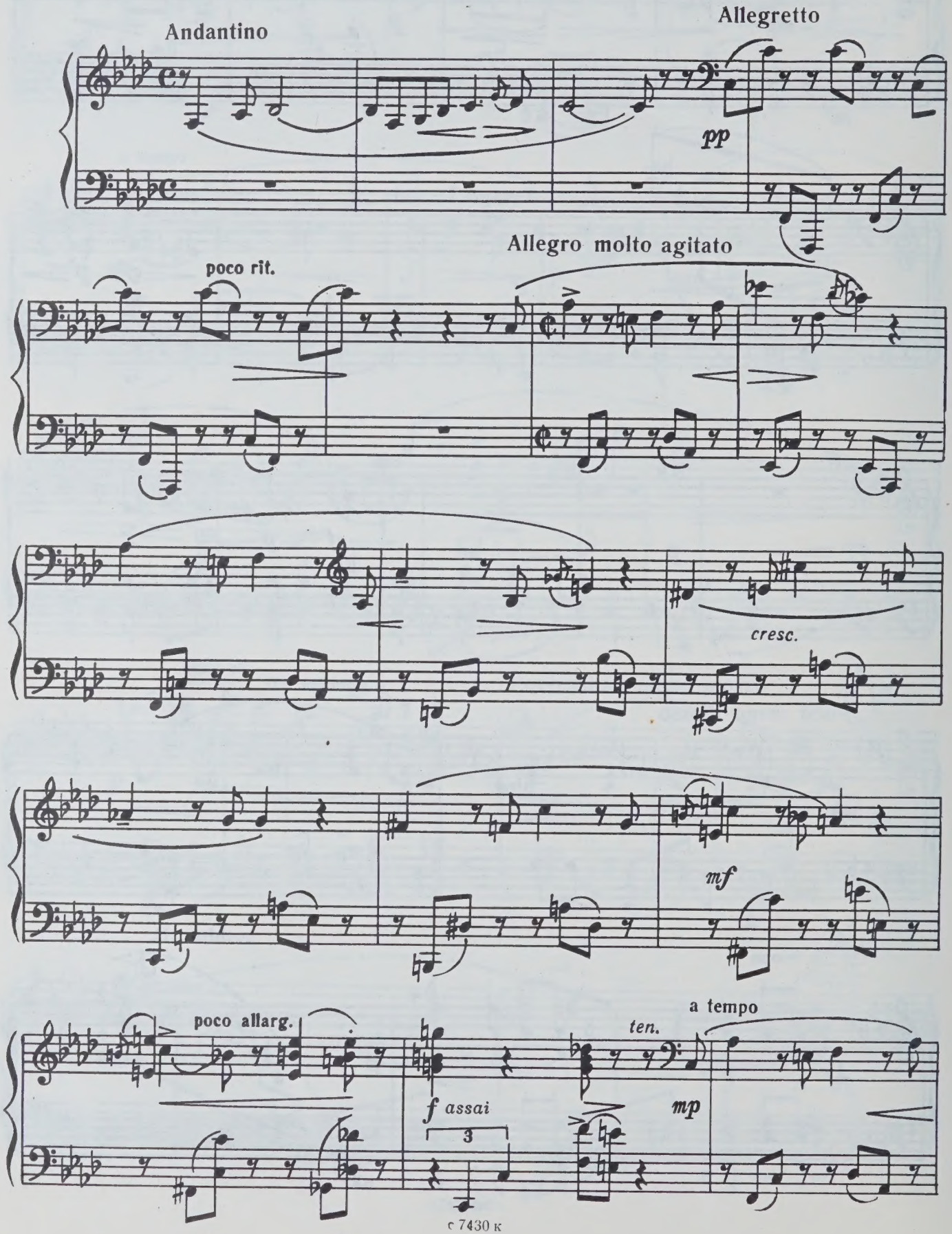
XVII

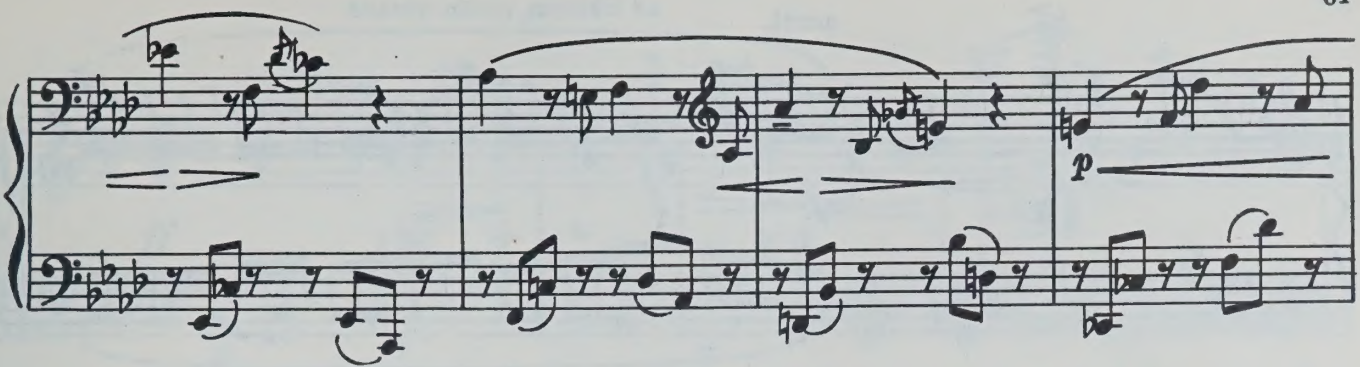


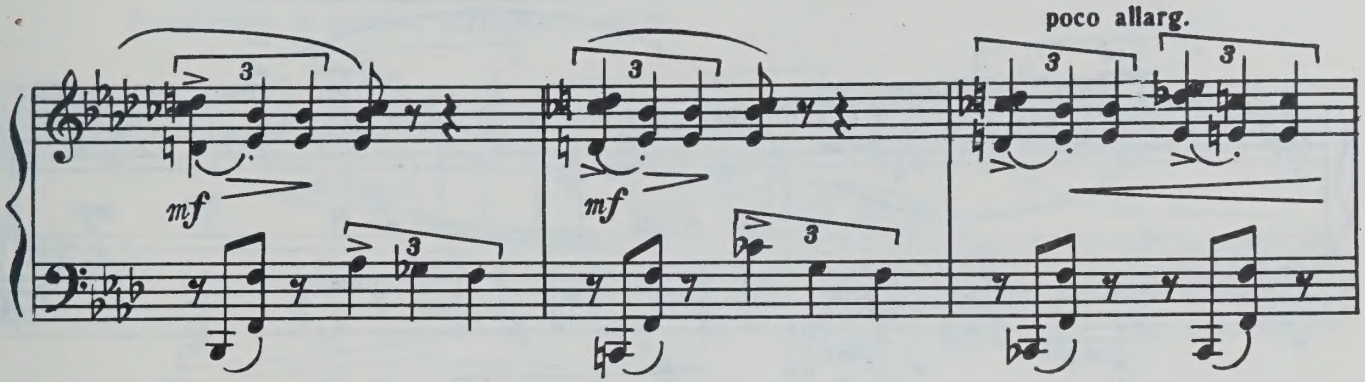

poco rit.
pp
a tempo
mf
f
p
mf
3
poco rit.
p
Pochissimo meno mosso
mp
pp
mp
pp

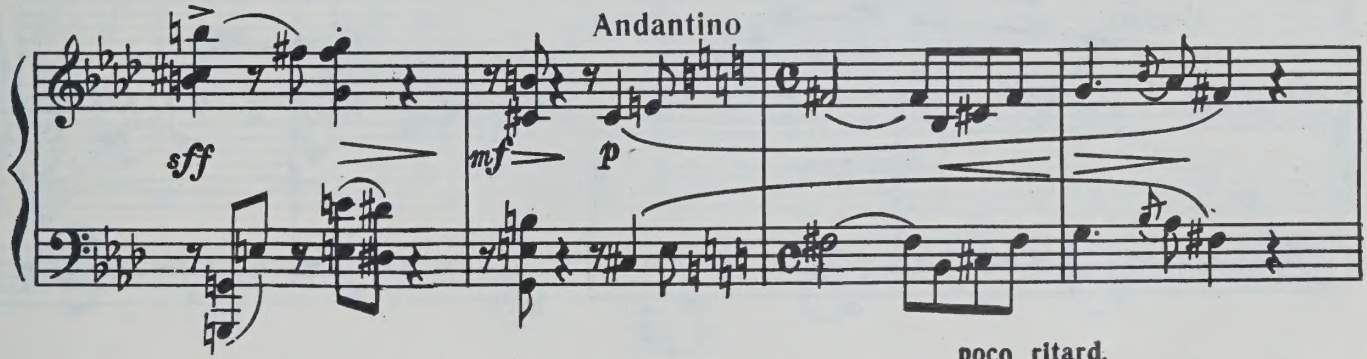

Tempo I
poco ritard.
mp
p
Tempo I
sub.
p
sf
p
pp
p
sub.
ten.
sf
p
mf
p
Poco meno mosso
pochiss. rit.
pp
a tempo
pochiss. rit.
mf
p
3
m.g.

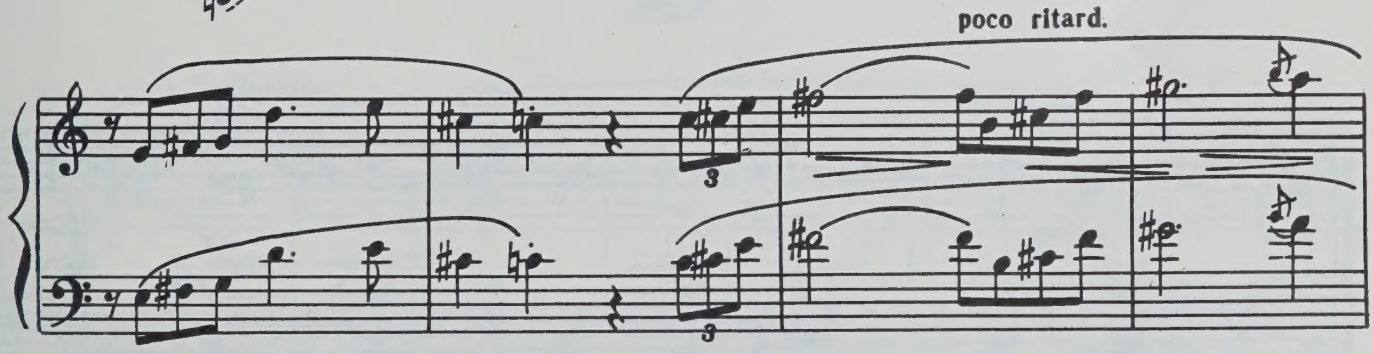
XVIII

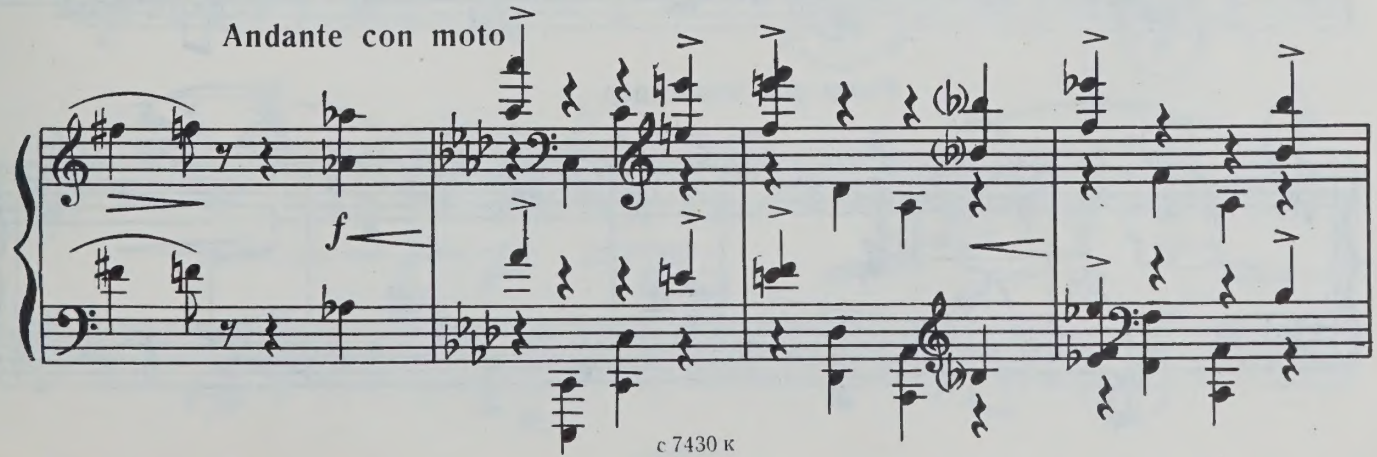

Andantino
Allegretto
pp
Allegro molto agitato
poco rit.
cresc.
mf
poco allarg.
a tempo
ten.
f assai
3
mp

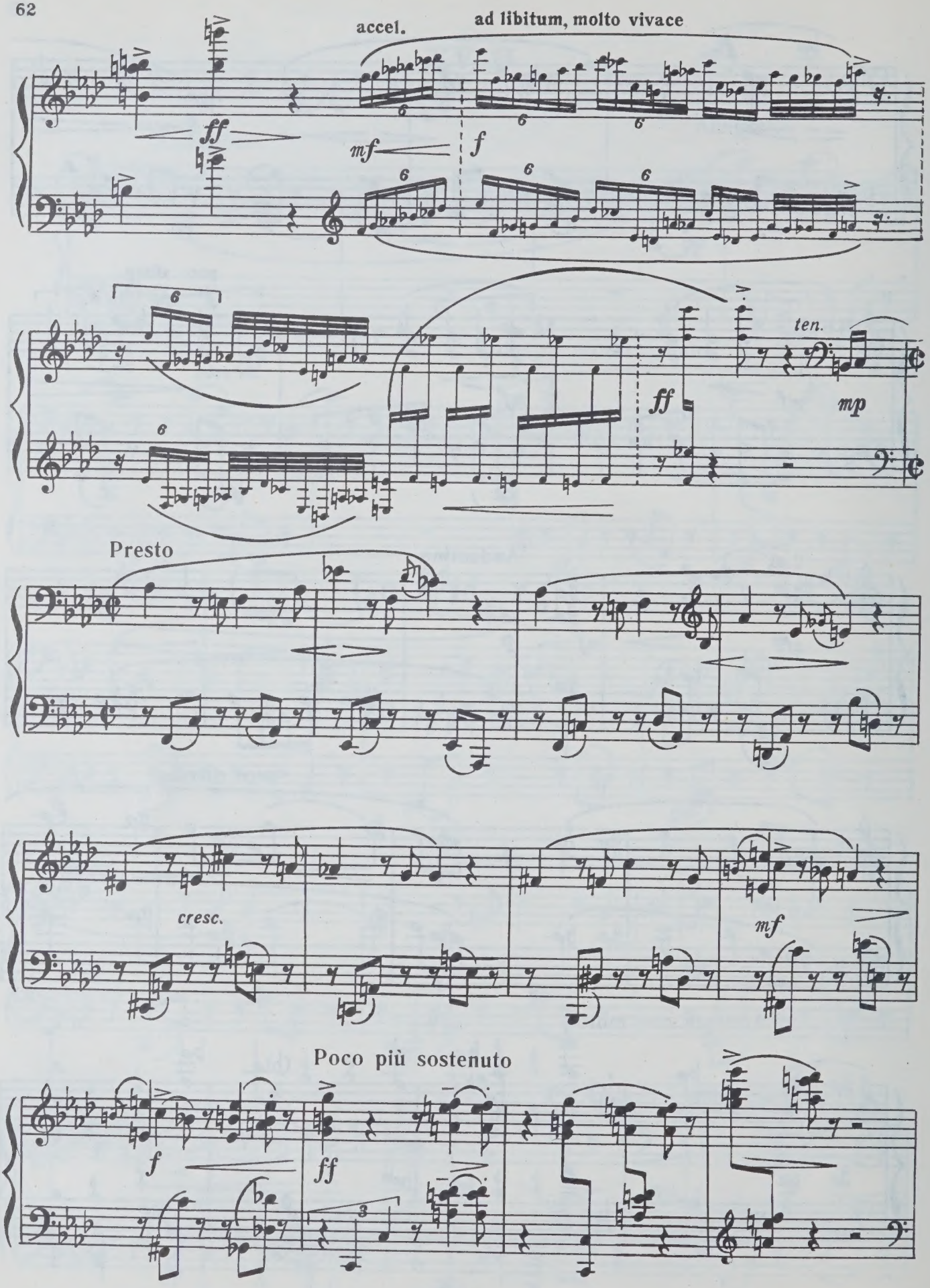

p

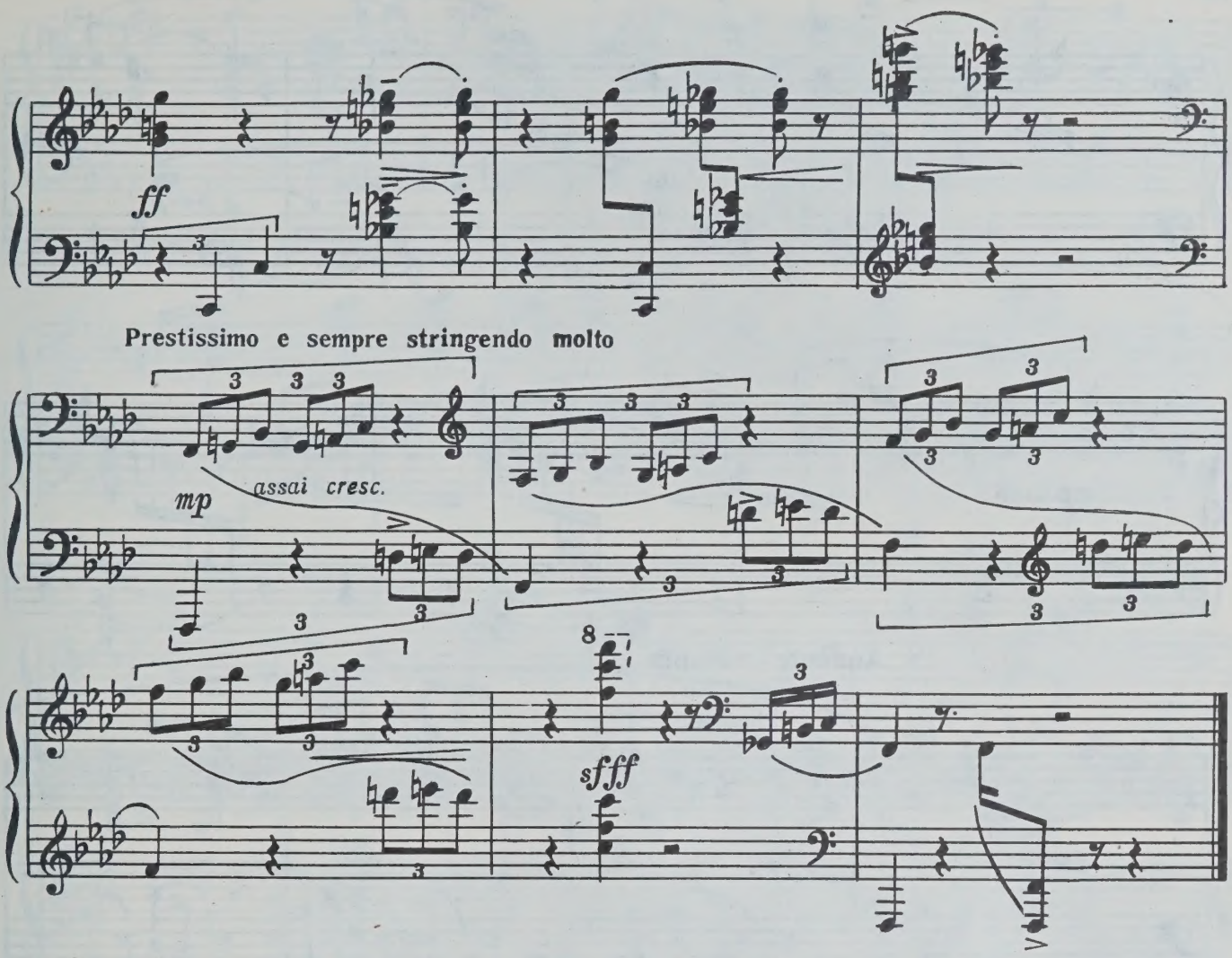

poco allarg.
mf
mf


Andantino
sff
mf
p

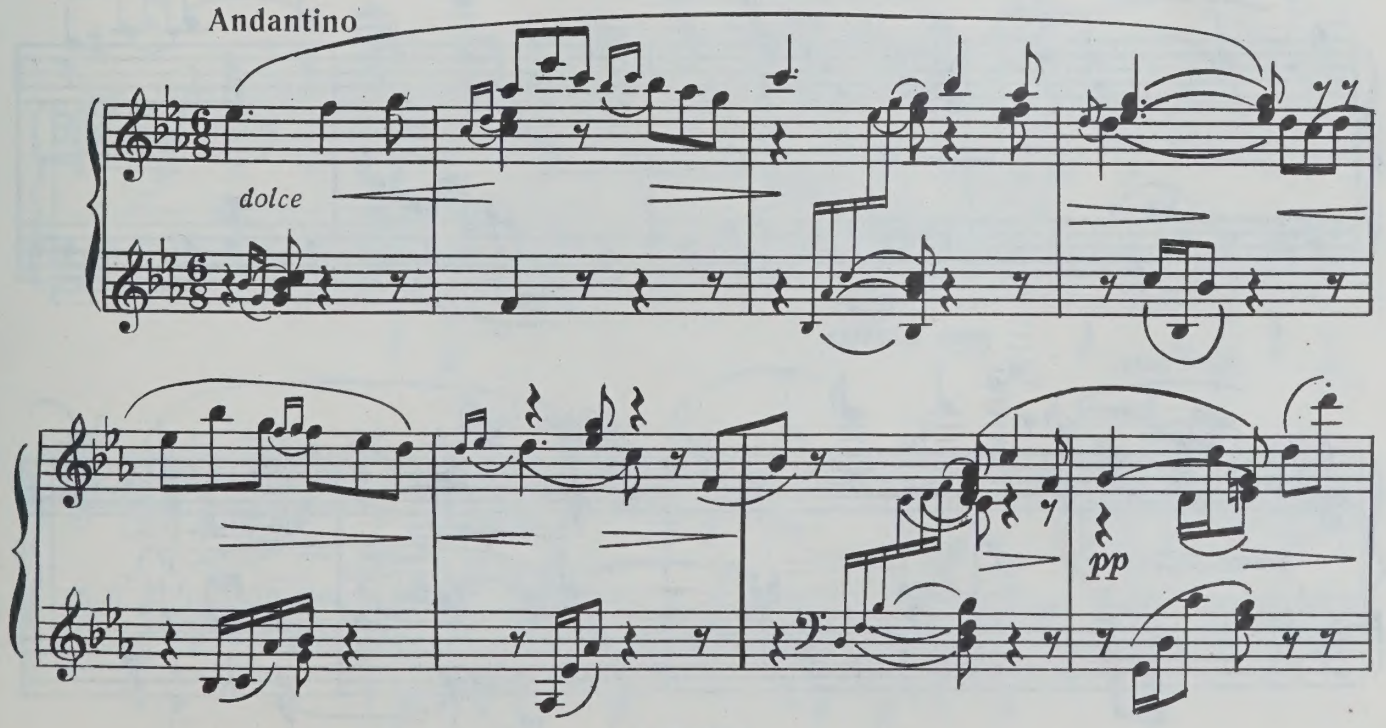

poco ritard.

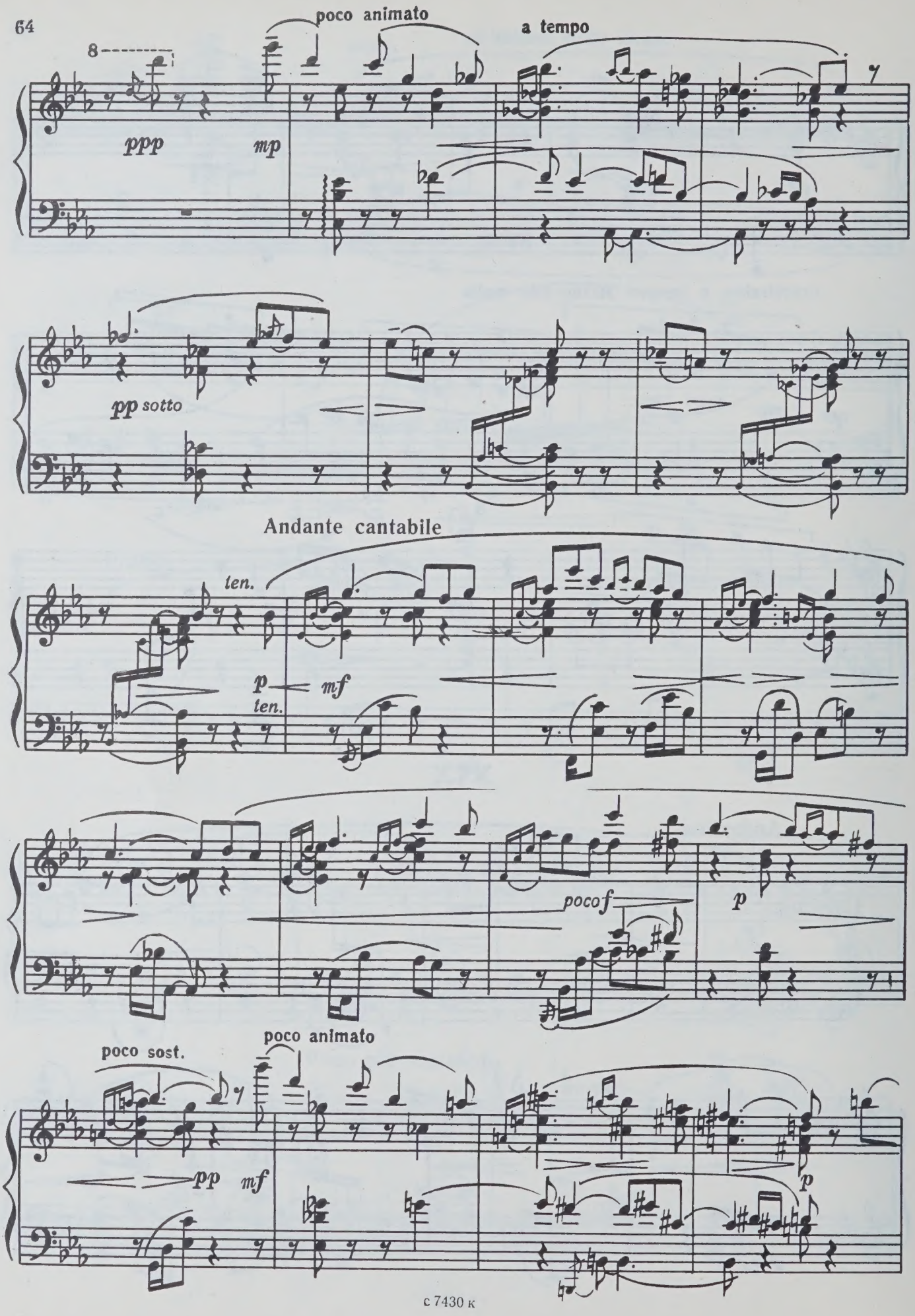

Andante con moto
f

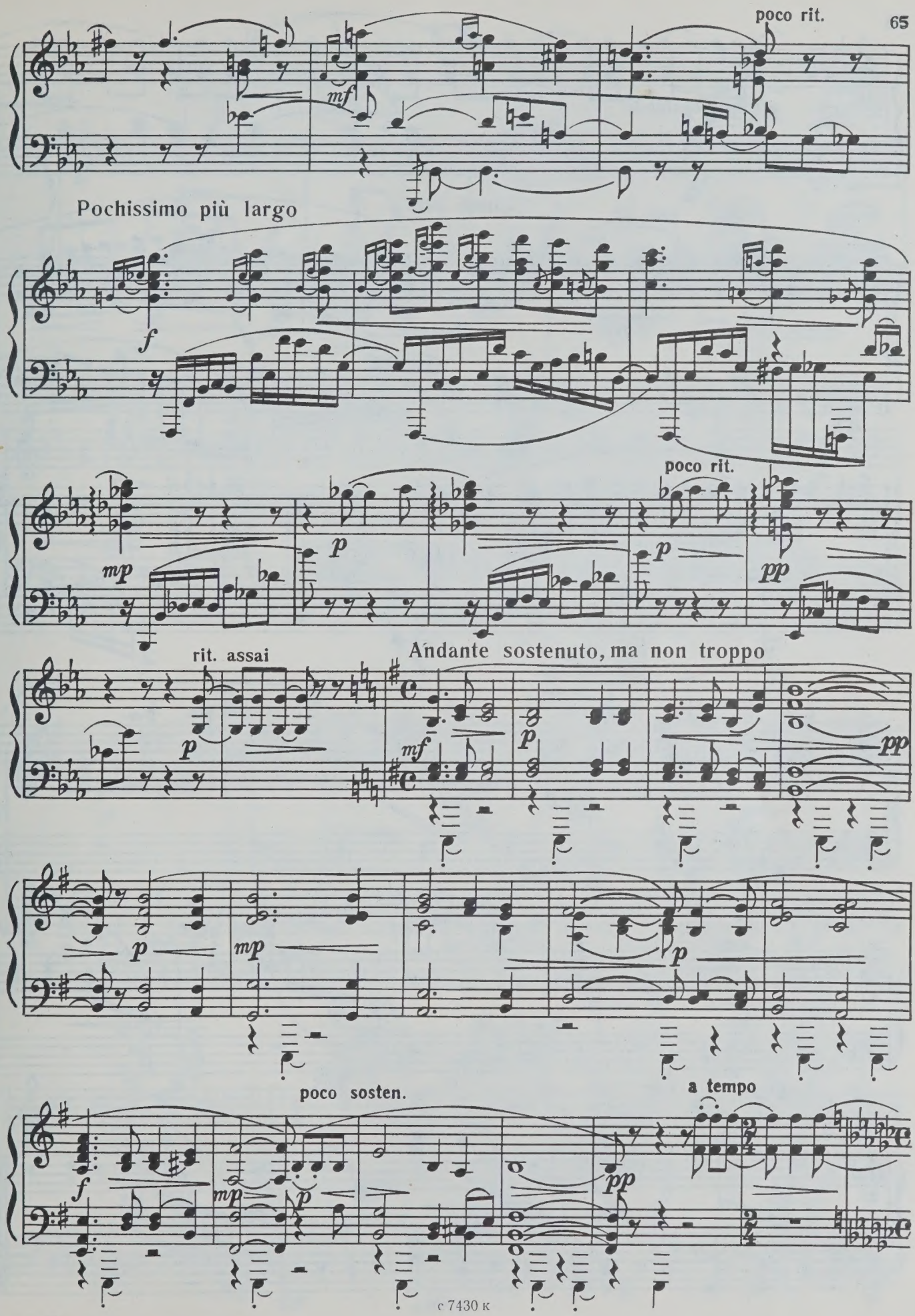

accel.
ad libitum, molto vivace
ff
mf
f
ten.
ff
mp
Presto
cresc.
mf
Poco più sostenuto
f
ff

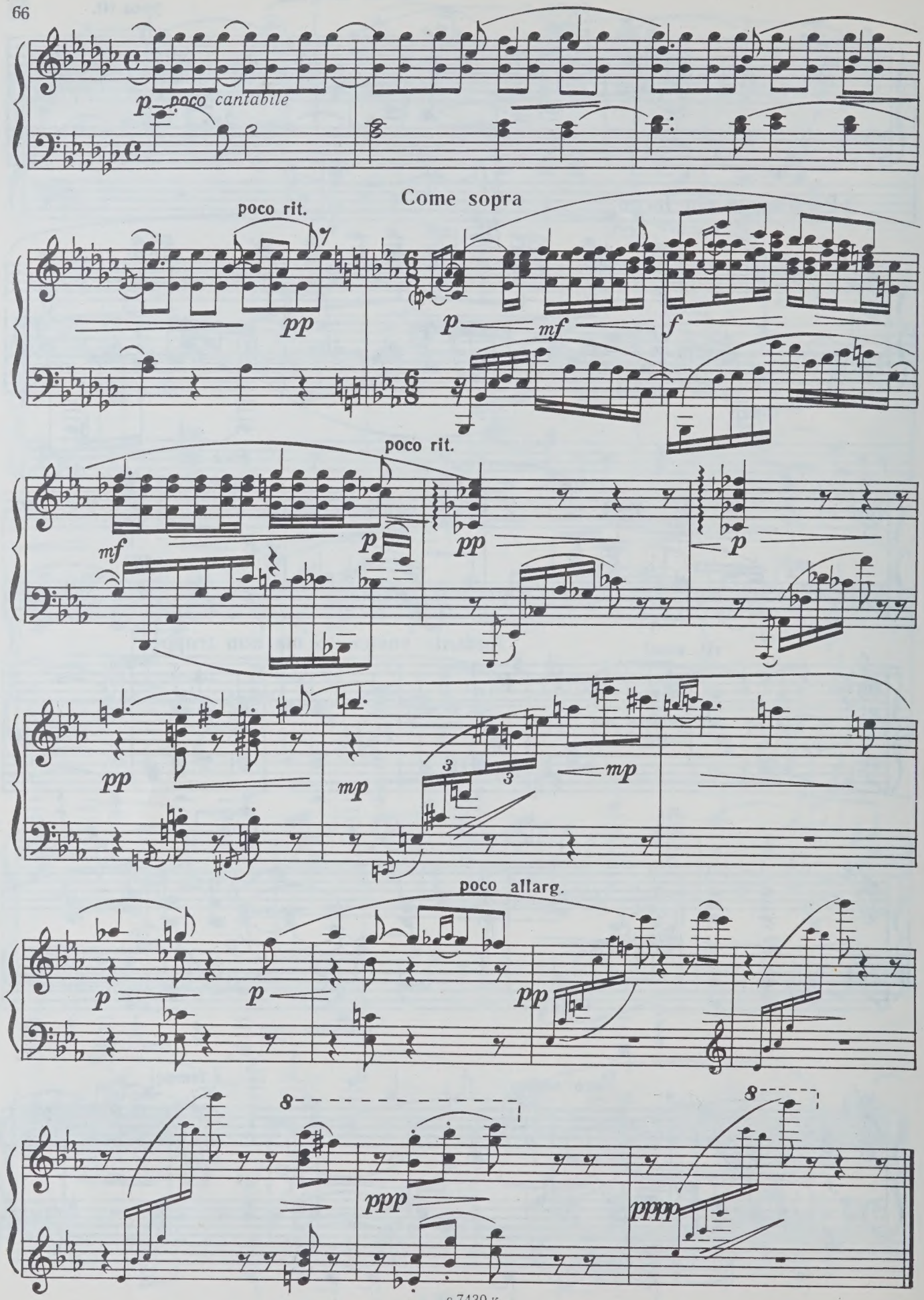

ff
Prestissimo e sempre stringendo molto
mp
assai cresc.
sfff

XIX


Andantino
dolce
pp

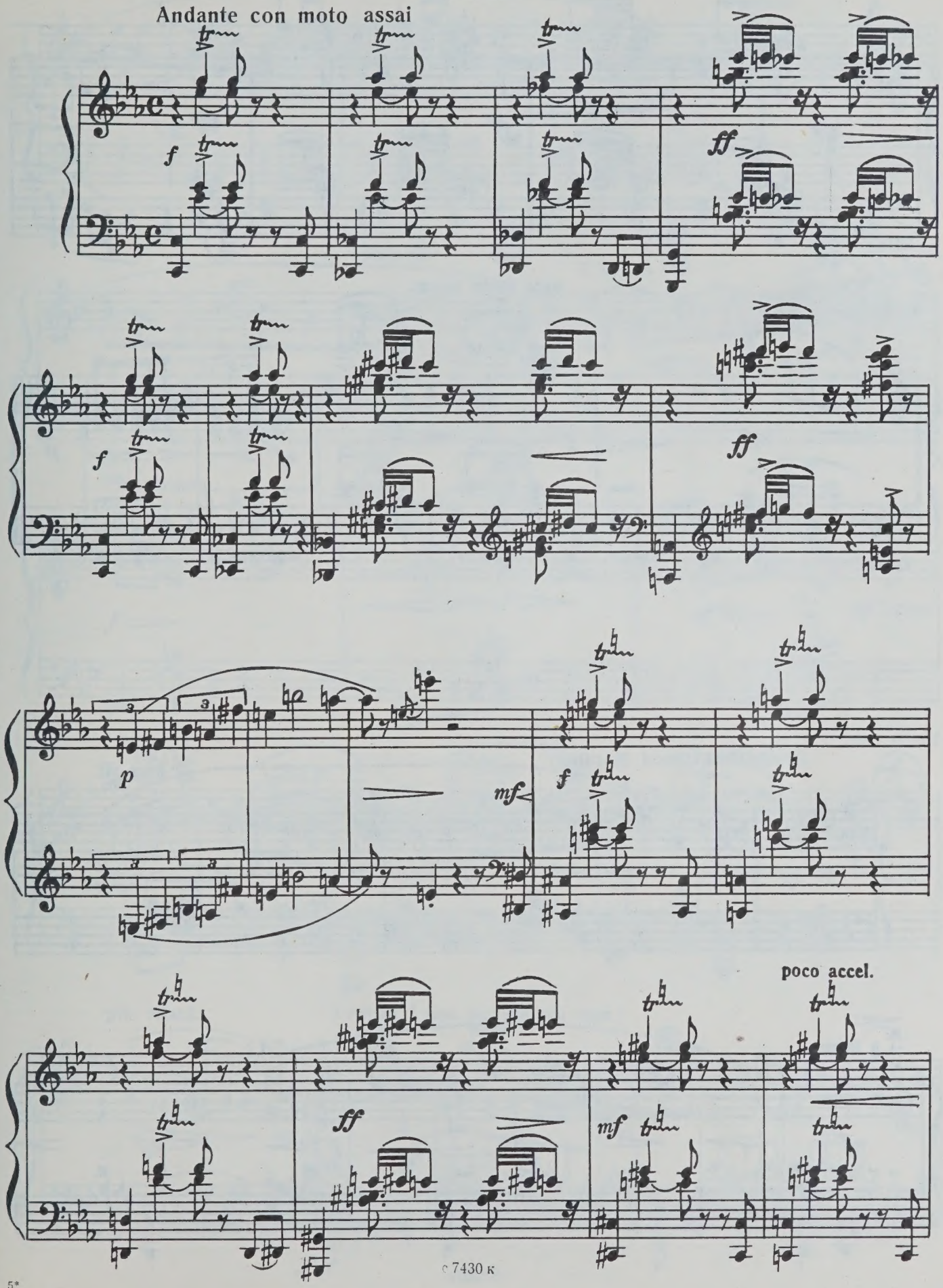

poco animato
a tempo
8
ppp
mp
pp sotto
Andante cantabile
ten.
p
mf
ten.
poco f
p
poco animato
poco sost.
pp
mf
p

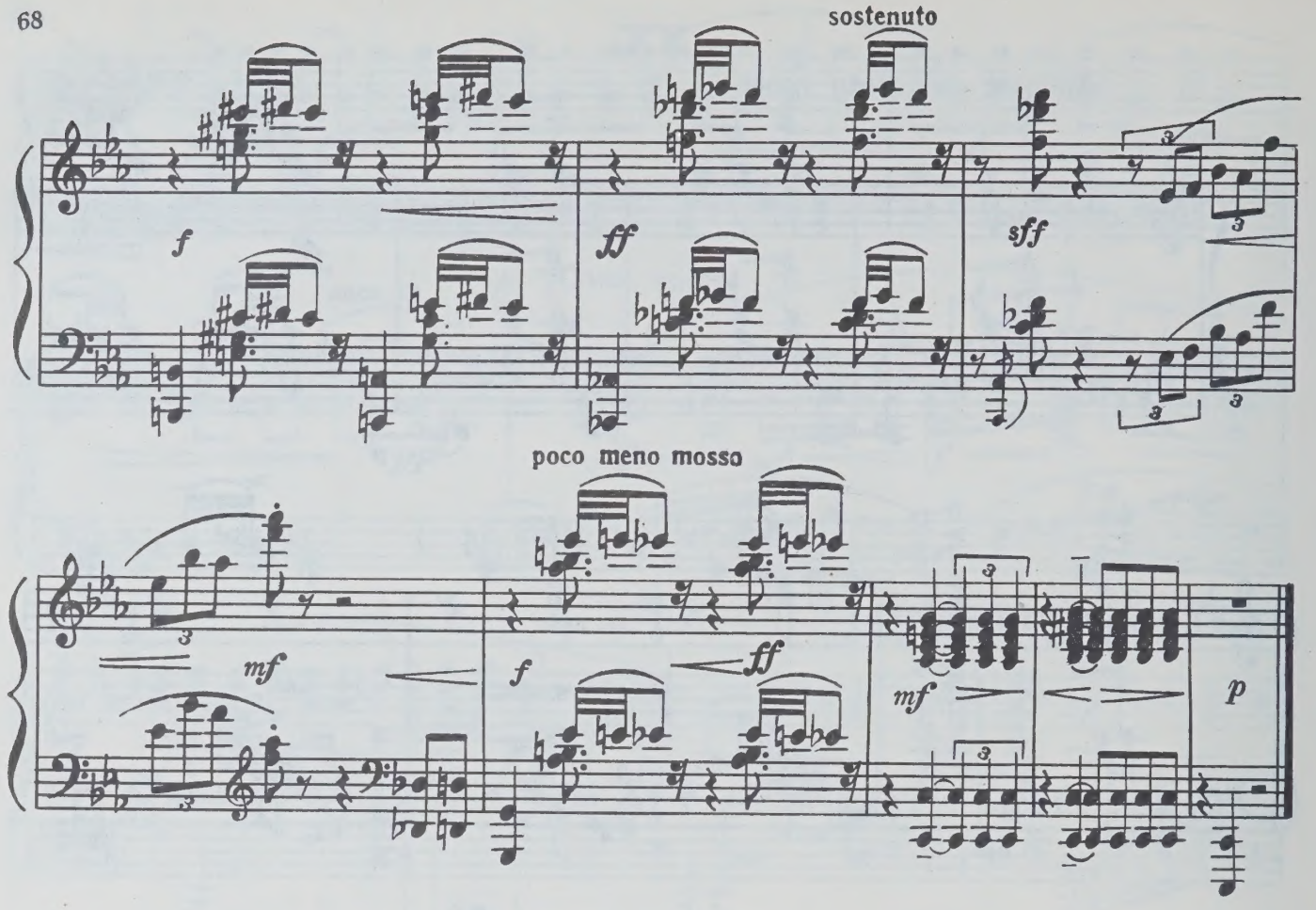

poco rit.
Pochissimo più largo
poco rit.
rit. assai
Andante sostenuto, ma non troppo
poco sosten.
a tempo


p poco cantabile
poco rit.
pp
Come sopra
p
mf
f
poco rit.
mf
p
pp
p
pp
mp
3
3
mp
poco allarg.
p
p
pp
8
ppp
8
pppp

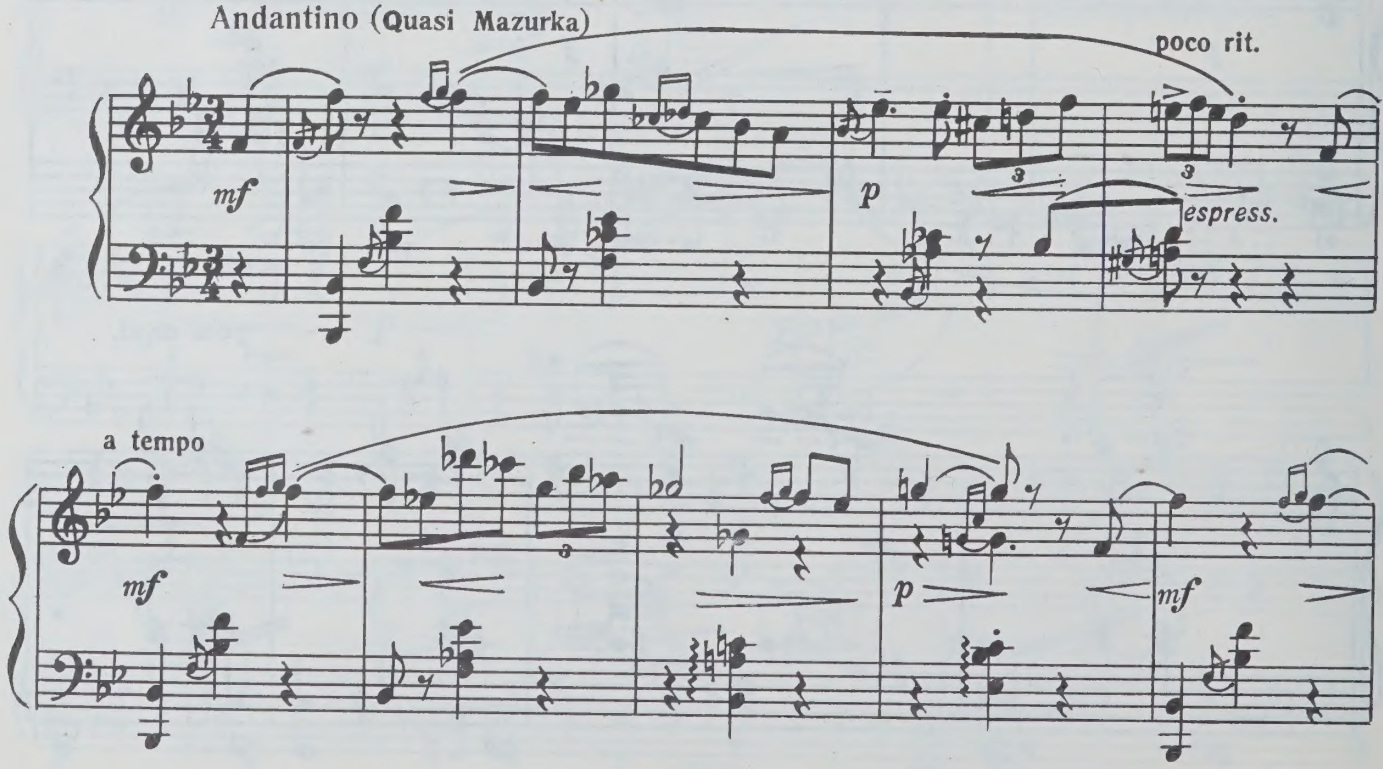
XX

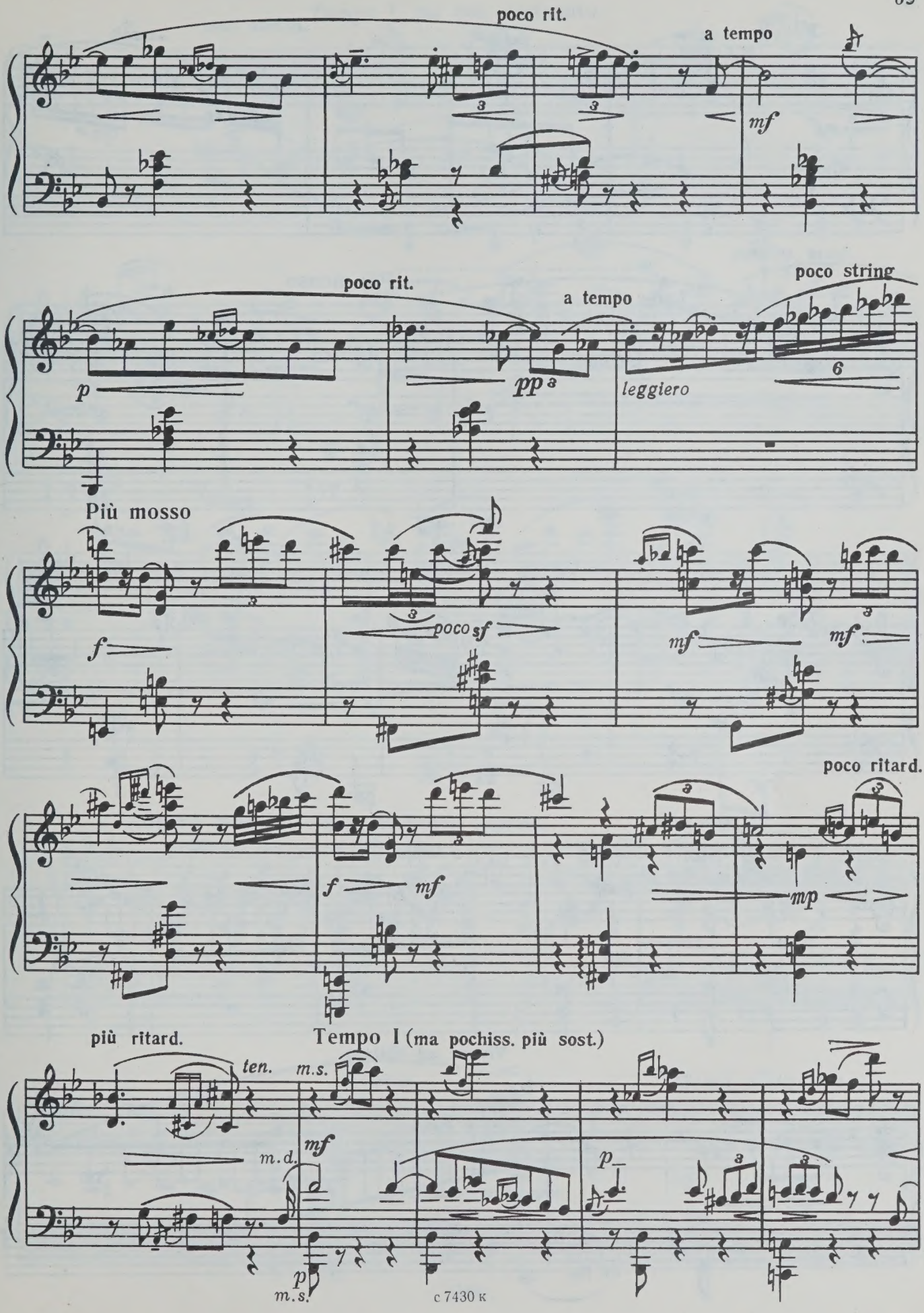
Andante con moto assai

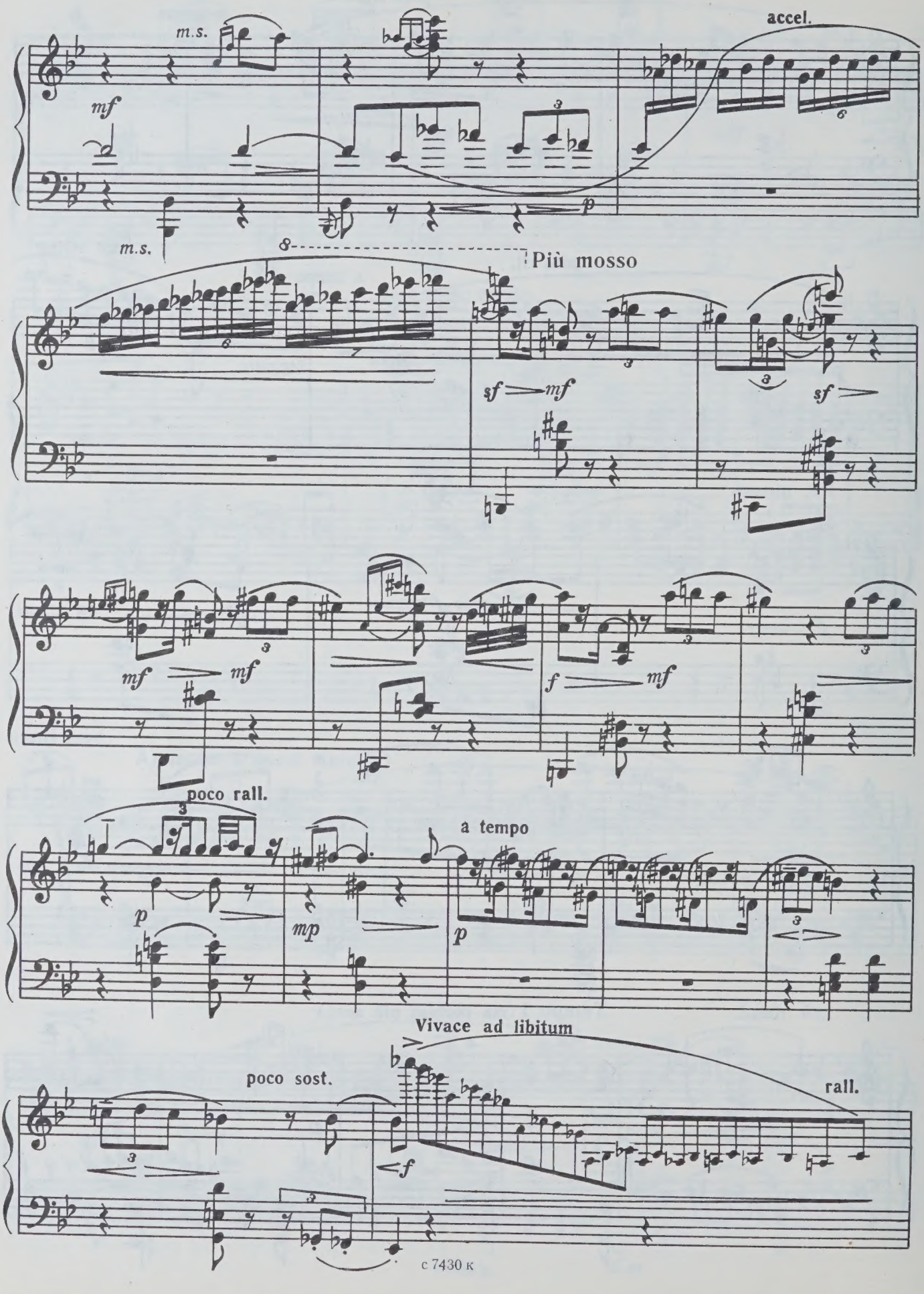



sostenuto
f
ff
sff
poco meno mosso
mf
f
ff
mf
p

XXI


Andantino (Quasi Mazurka)
poco rit.
mf
p
espress.
a tempo
mf
p
mf


poco rit.
a tempo
mf
poco rit.
a tempo
poco string
p
pp
leggiero
Più mosso
f
poco sf
mf
mf
poco ritard.
f
mf
mp
più ritard.
Tempo I (ma pochiss. più sost.)
ten.
m.s.
m.d.
mf
p
m.s.


m.s.
mf
accel.
p
m.s.
8
Più mosso
sf mf
sf
mf mf
f mf
poco rall.
a tempo
p
mp
p
Vivace ad libitum
poco sost.
rall.
f

poco sosten. Tempo I, ma più sostenuto

mp p mp

p

pochiss. accel.

allarg.

ten.

pp

ten.

perdendosi

ppp

XXII

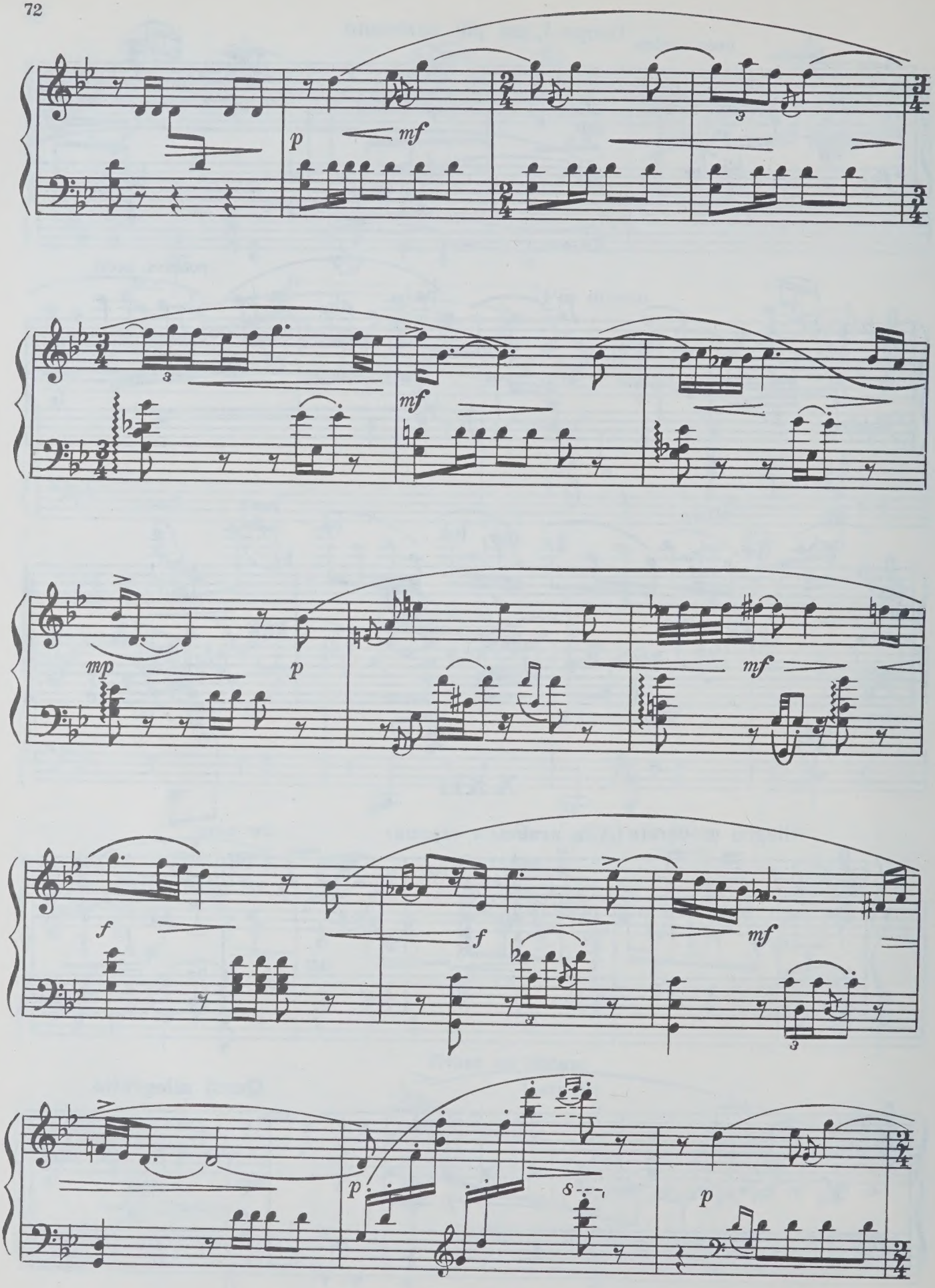
Allegro moderato (Alla arabesca espana)

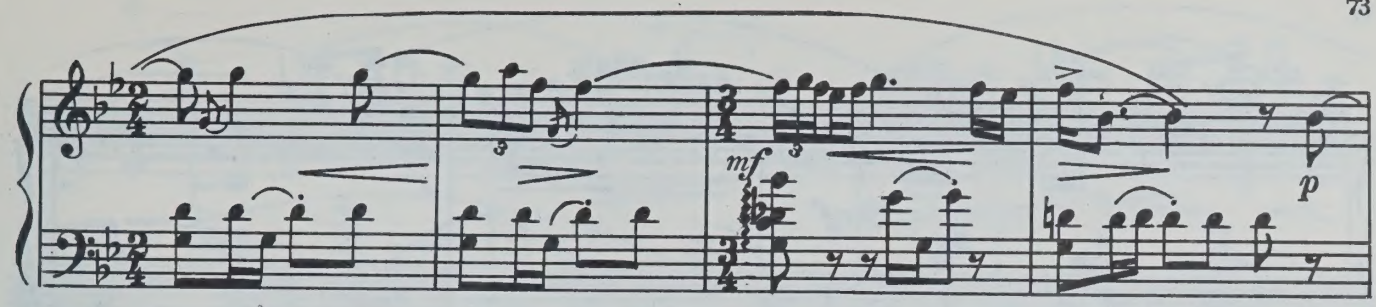
mf mf

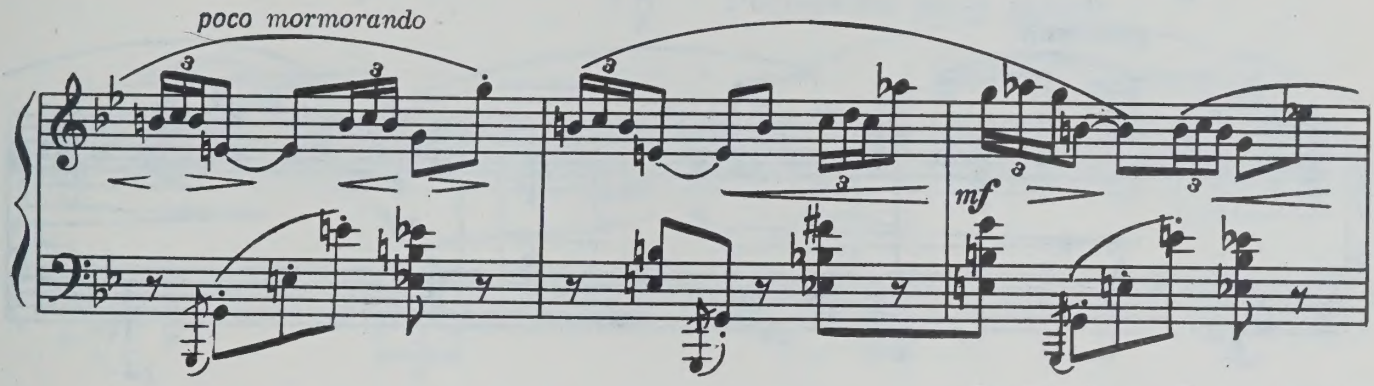
rit. assai

Quasi allegretto

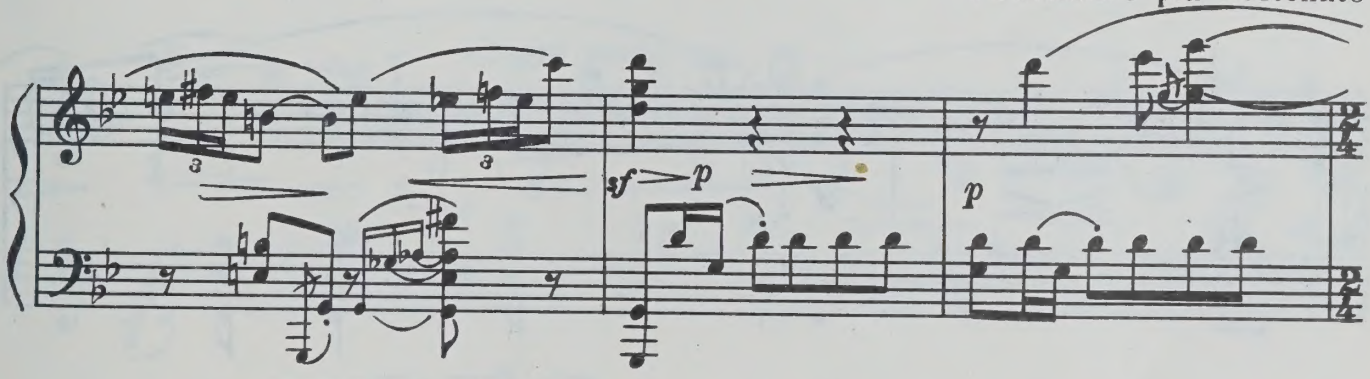
mf poco sf p mp

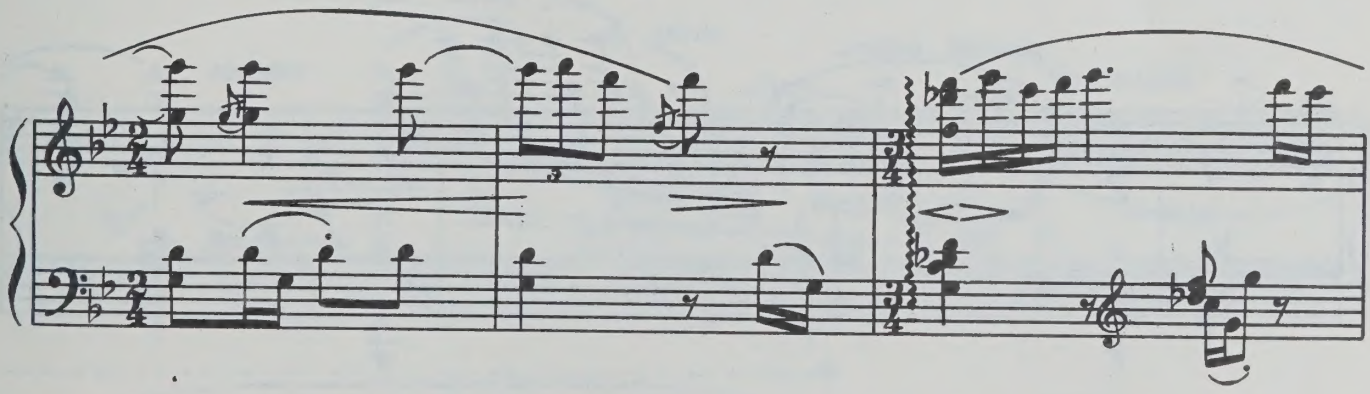

p
mf
mf
mp
p
mf
f
f
mf
p
p



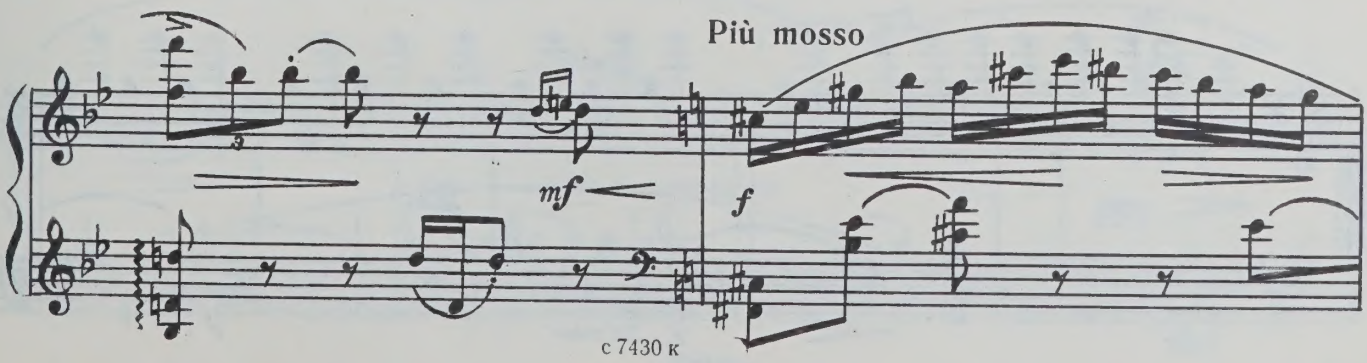


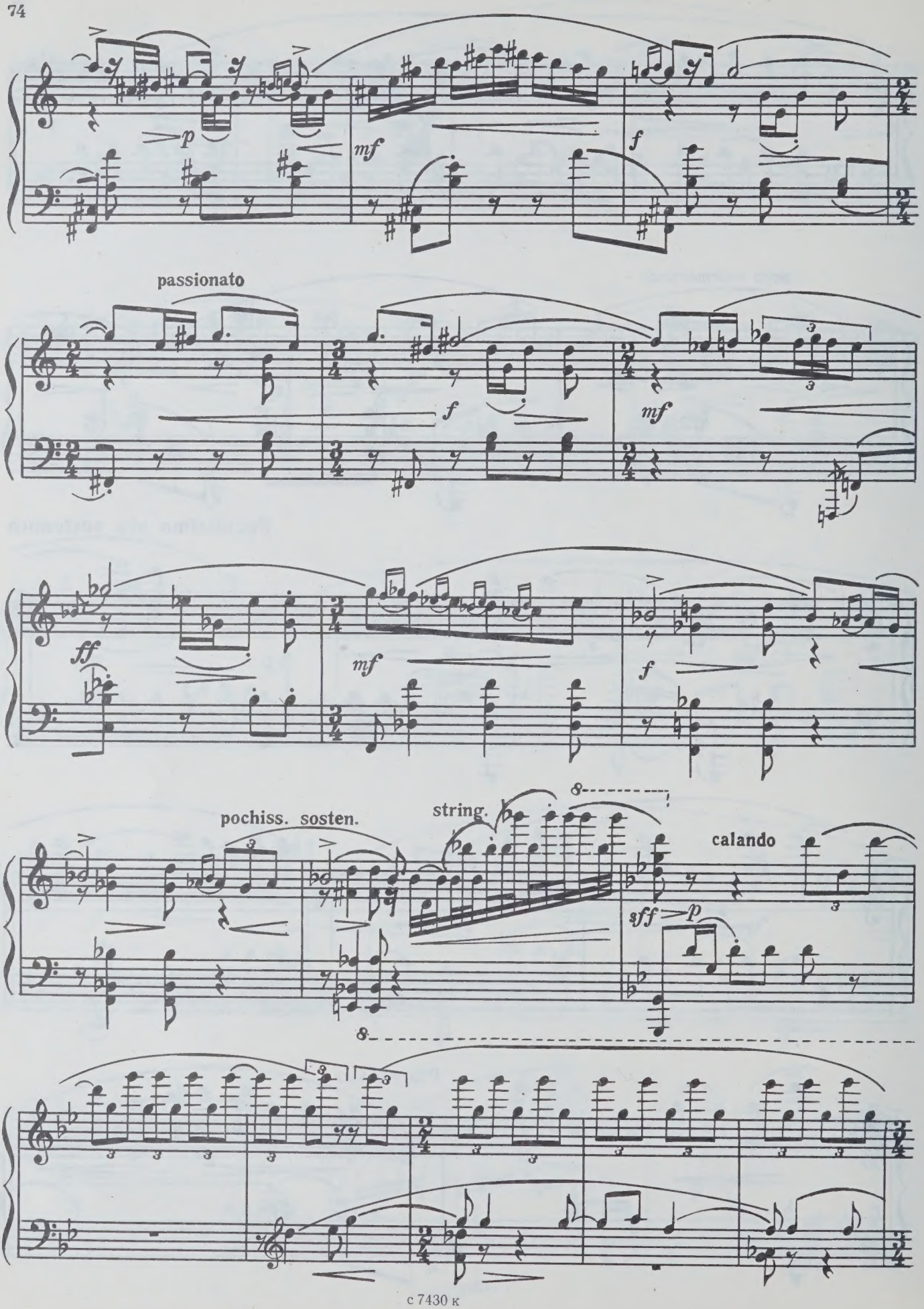
Pochissimo più sostenuto

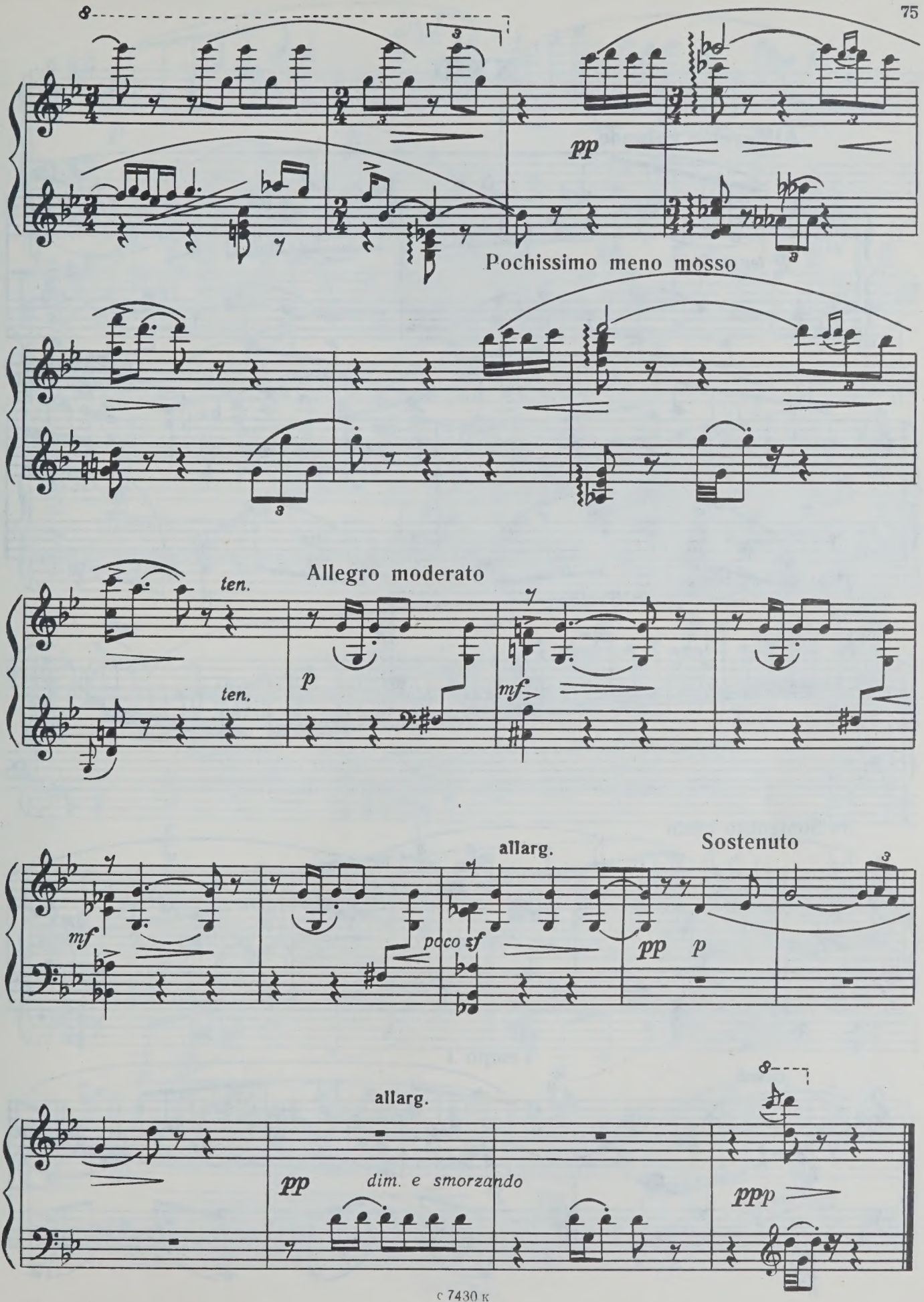




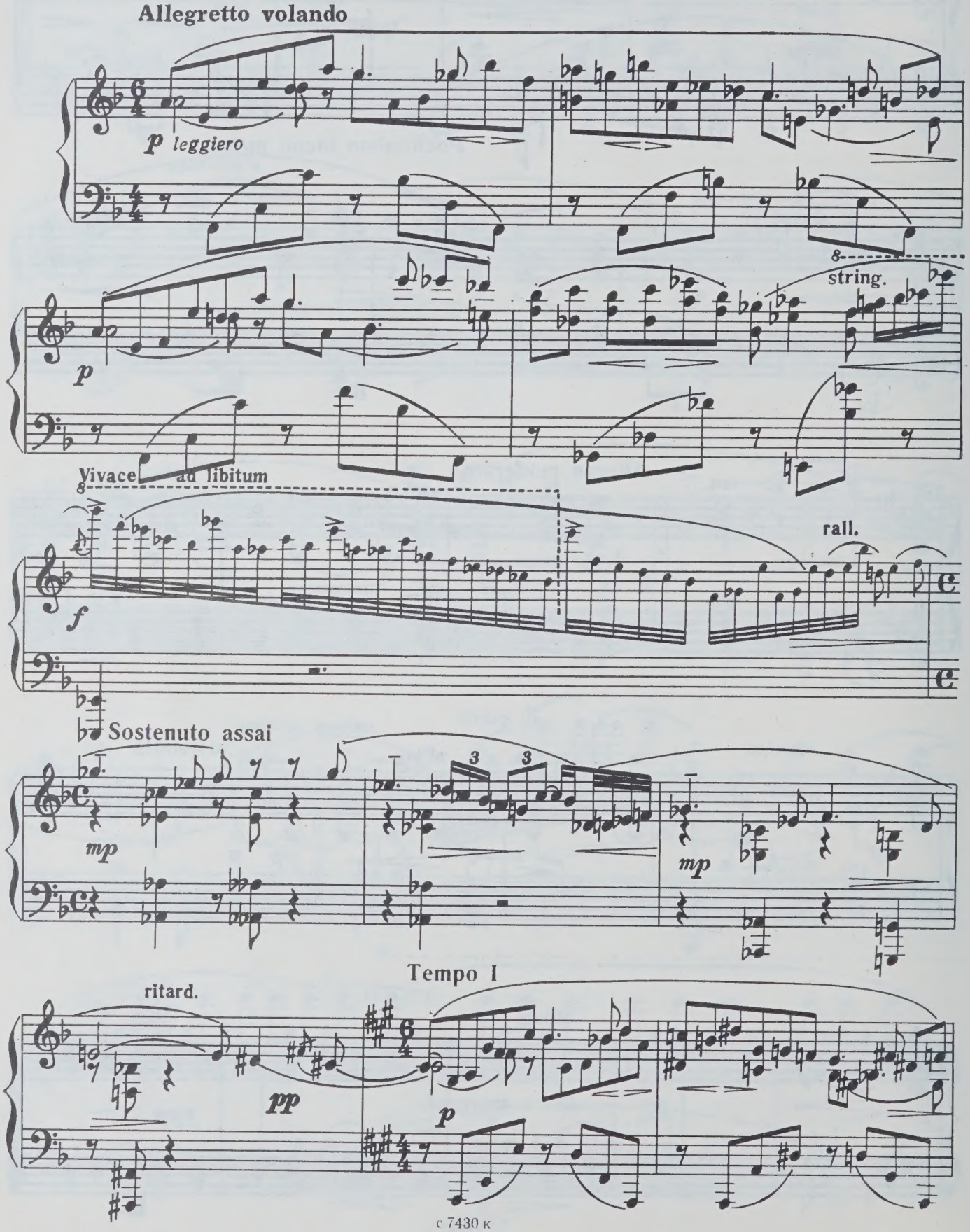
Più mosso

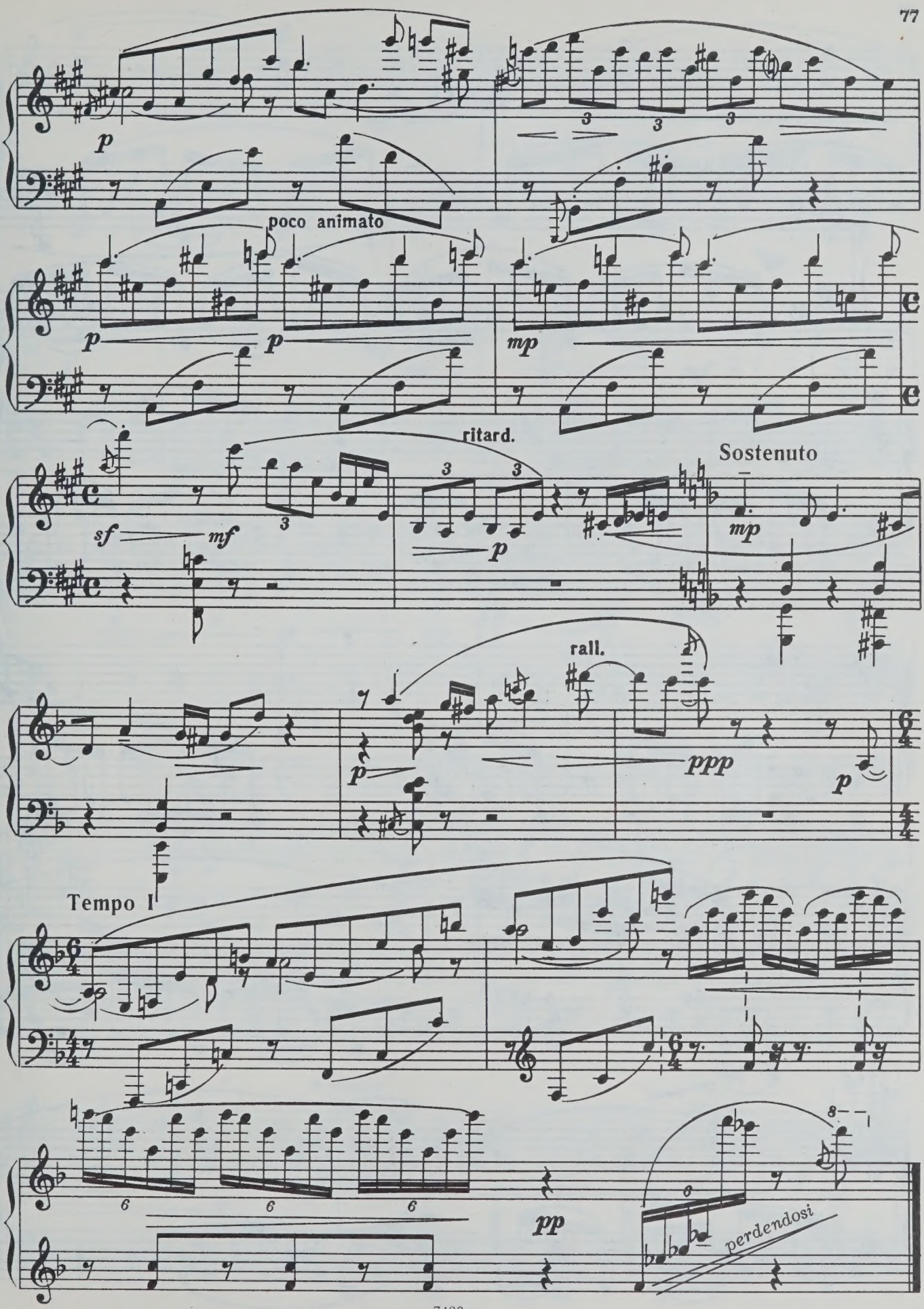



p
mf
f
passionato
f
mf
ff
mf
f
pochiss. sosten.
string.
calando
sff
p

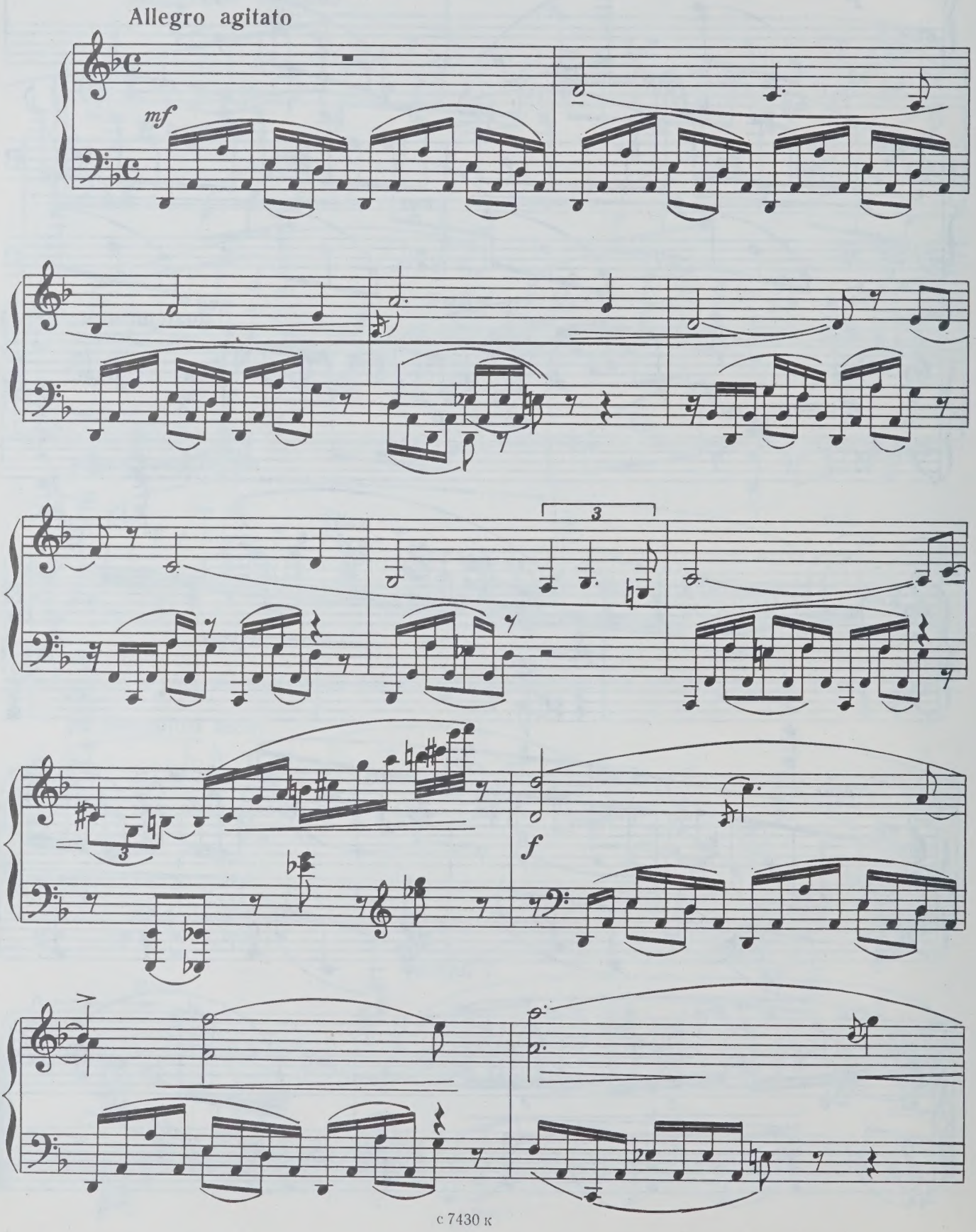

pp
Pochissimo meno mosso
ten.
ten.
Allegro moderato
p
mf
allarg.
Sostenuto
mf
poco sf
pp
p
allarg.
pp
dim. e smorzando
ppp

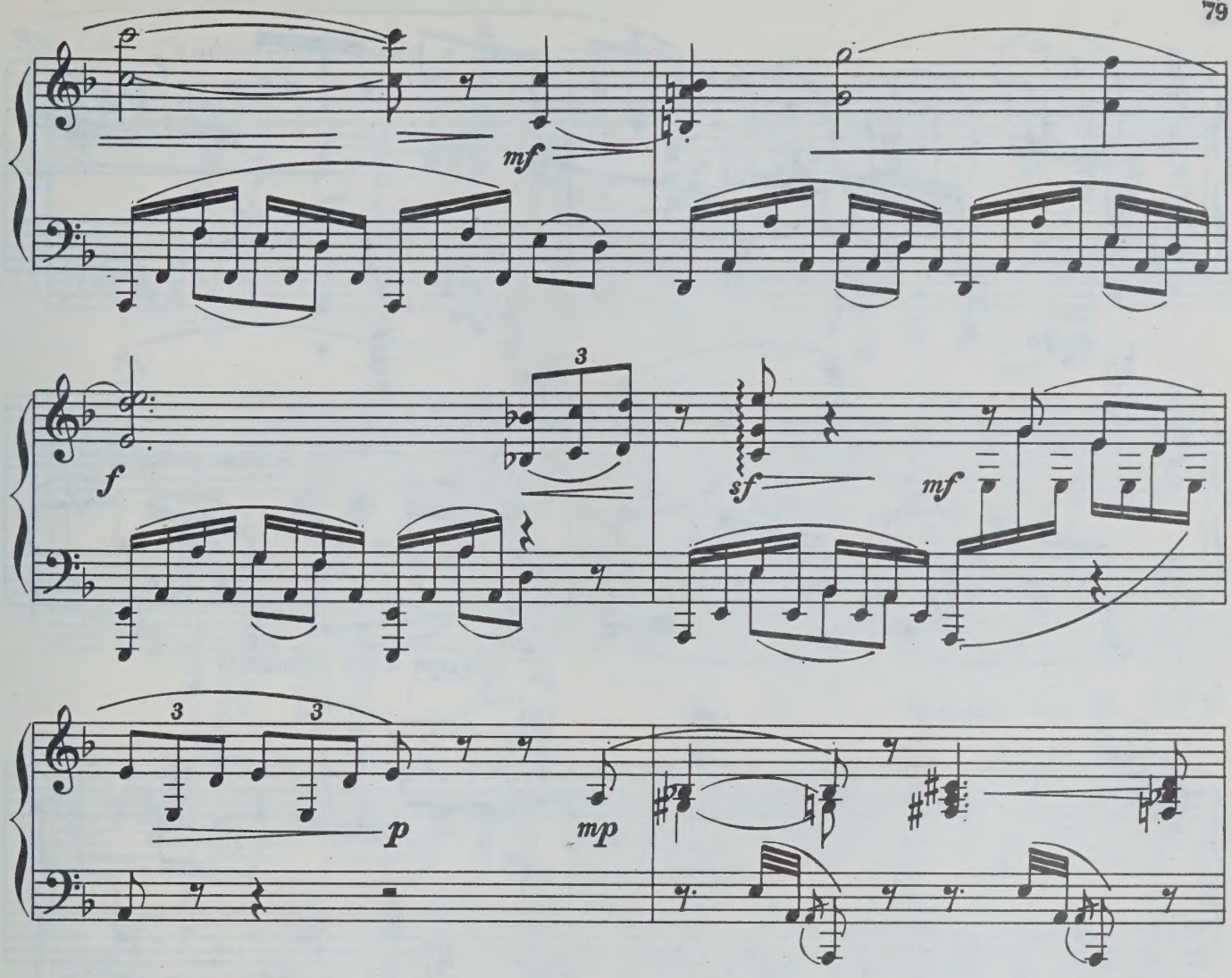
XXIII


Allegretto volando
p leggiero
8
string.
p
Vivace ad libitum
8
rall.
f
Sostenuto assai
3
3
mp
mp
Tempo I
ritard.
pp
p

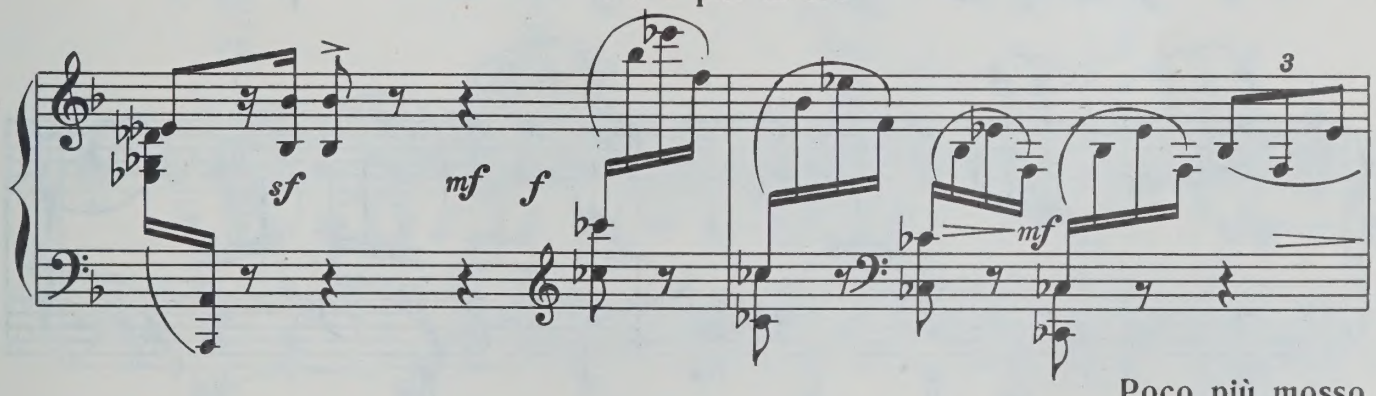

p
poco animato
p
p
mp
ritard.
sf
mf
p
Sostenuto
mp
rall.
p
ppp
p
Tempo I
pp
perdendosi

XXIV

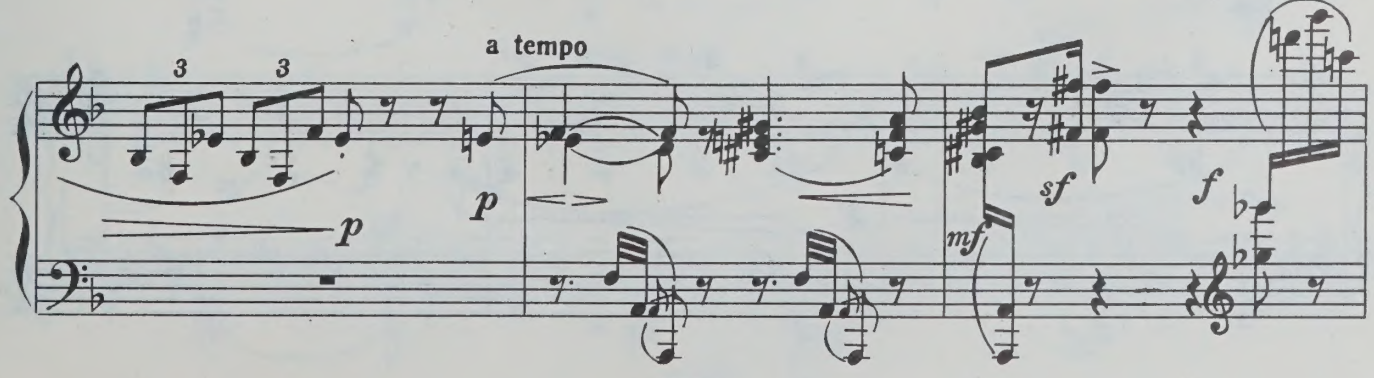


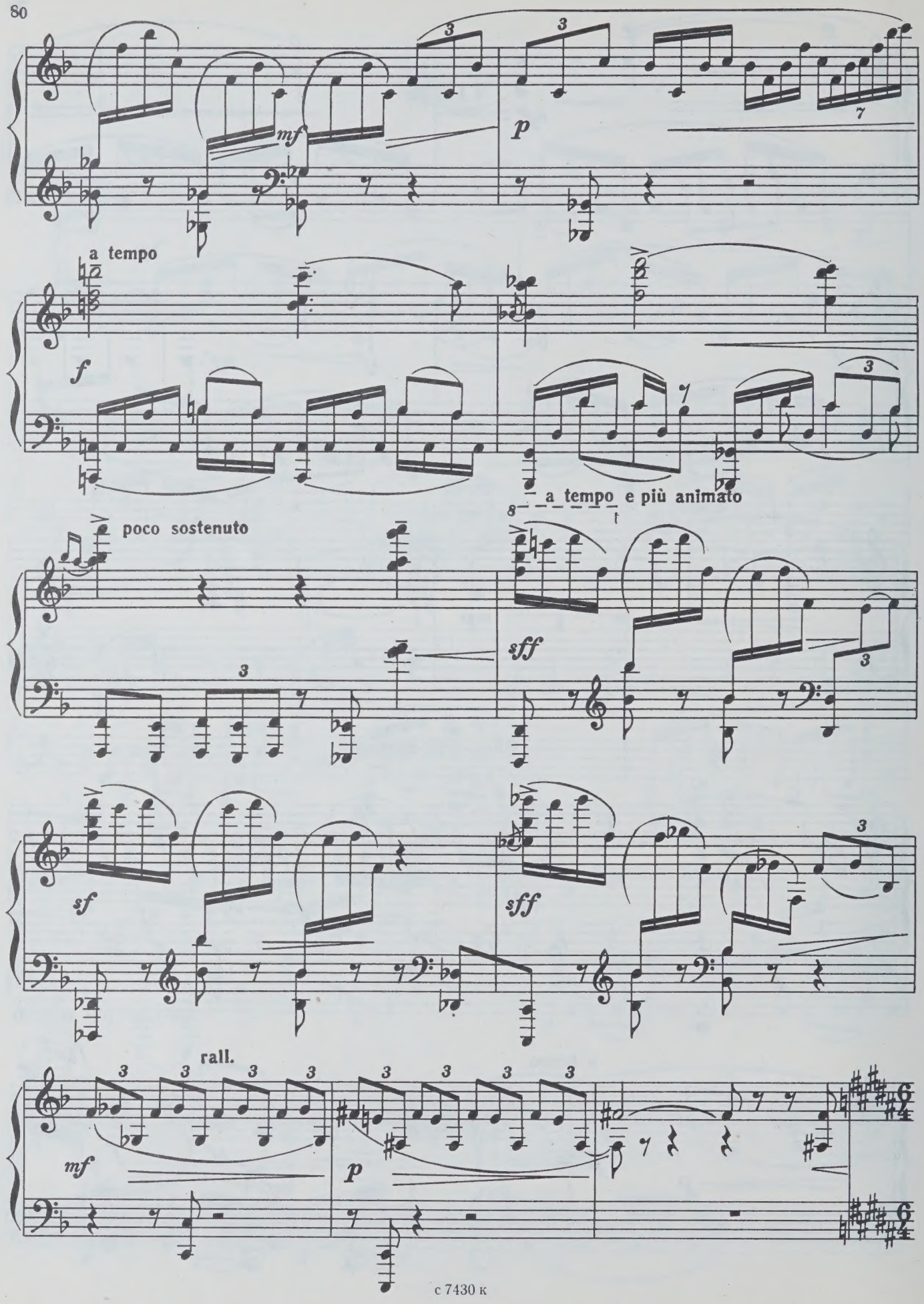


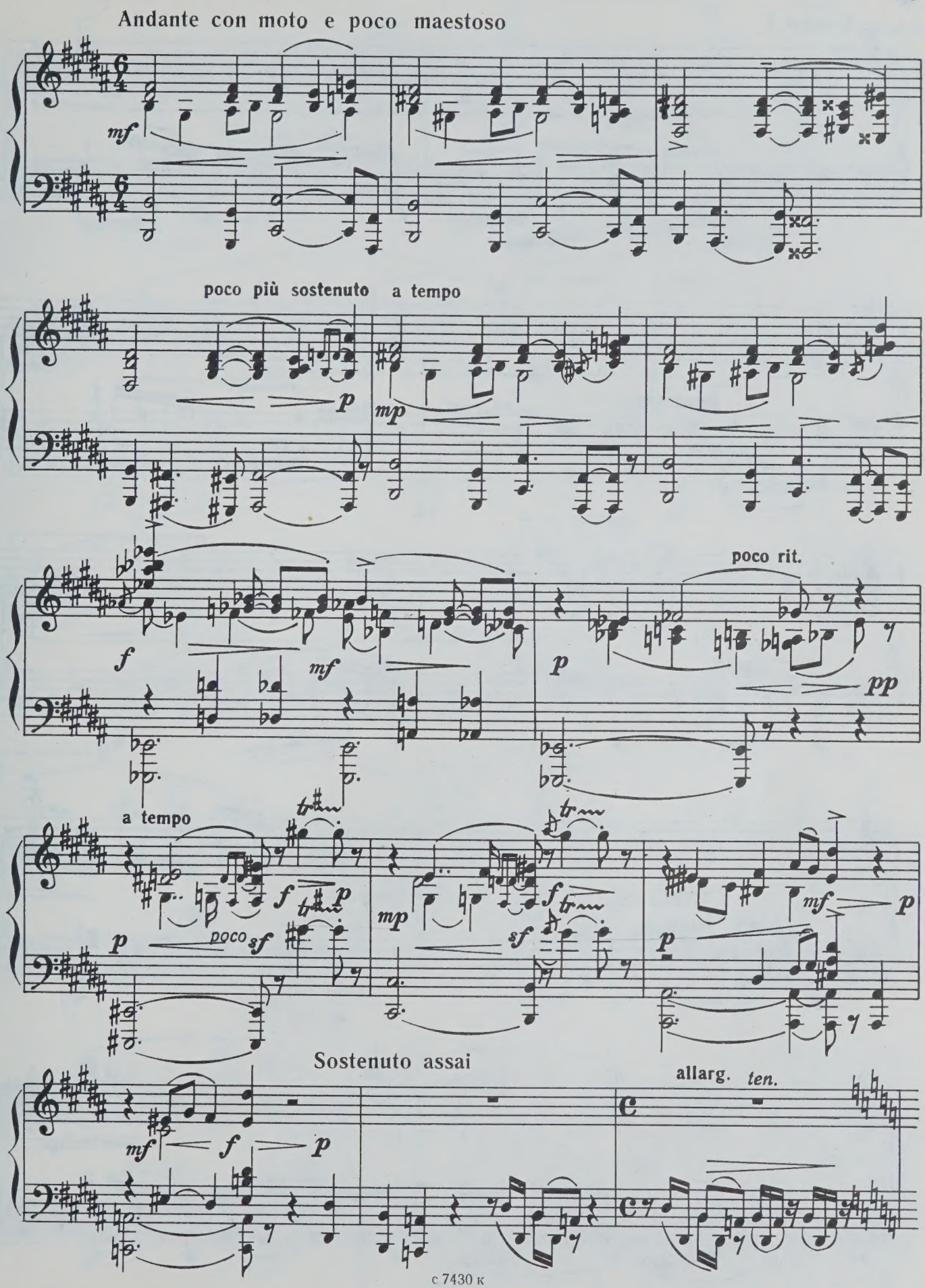
Poco più mosso

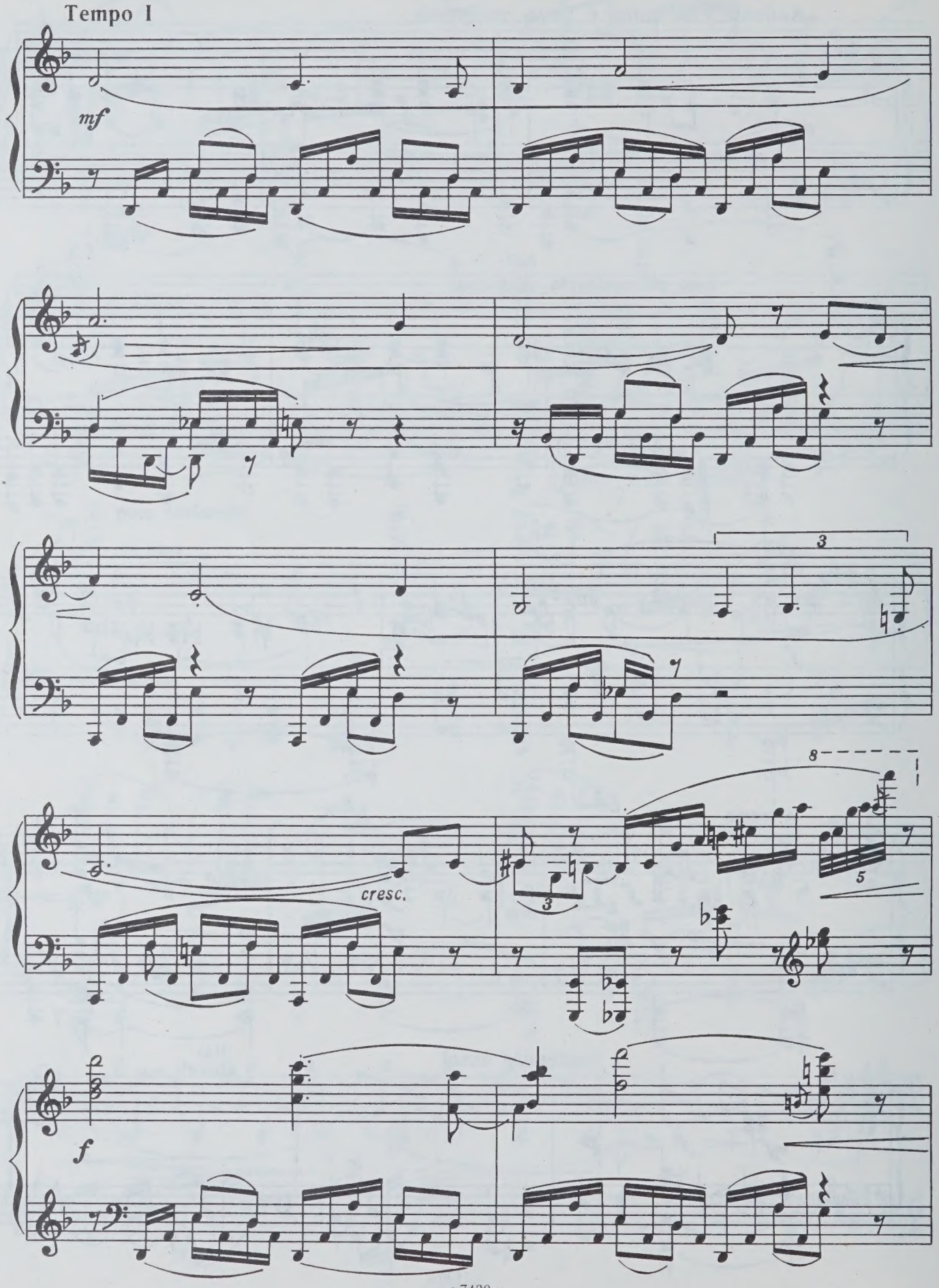


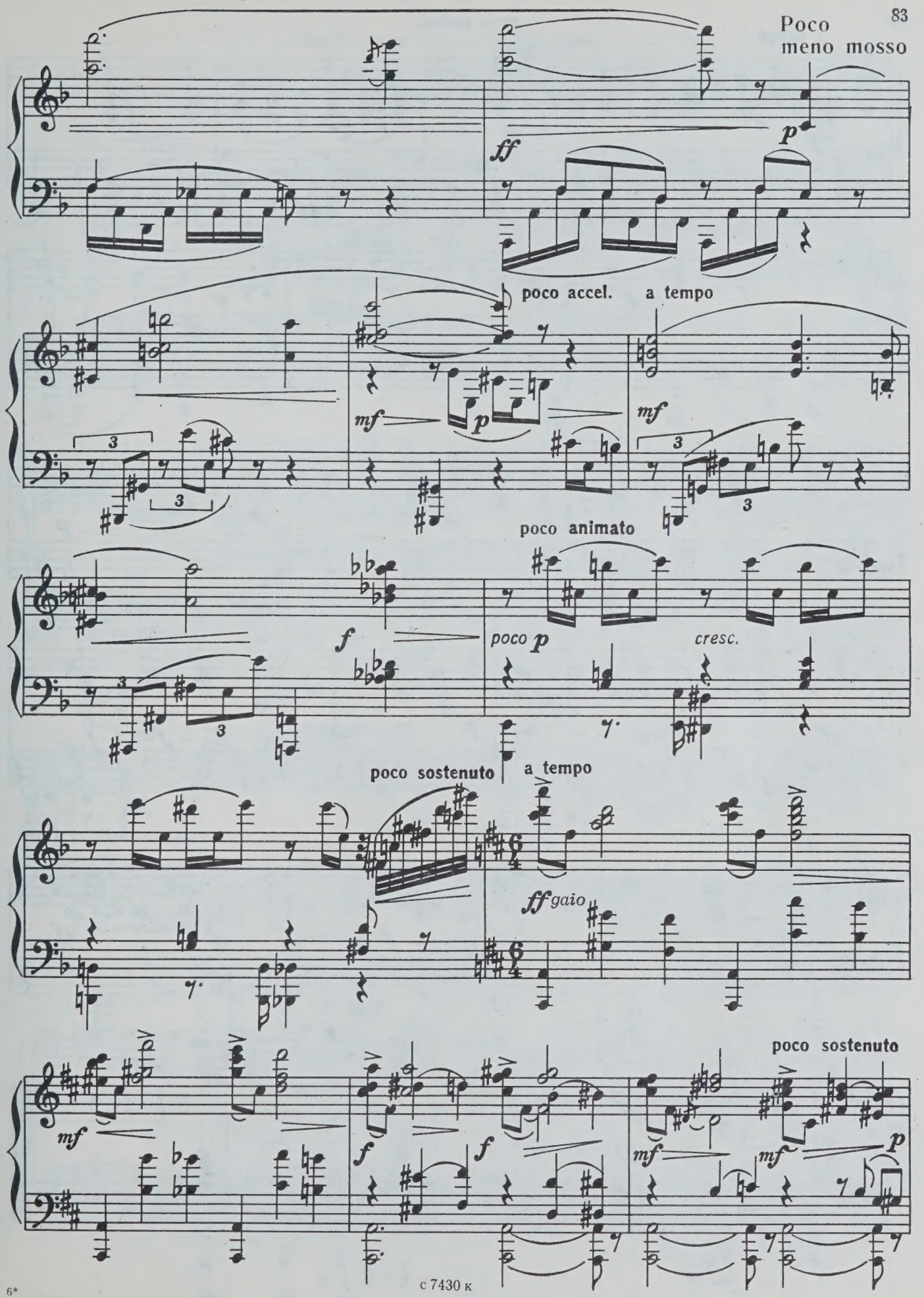
Poco più mosso



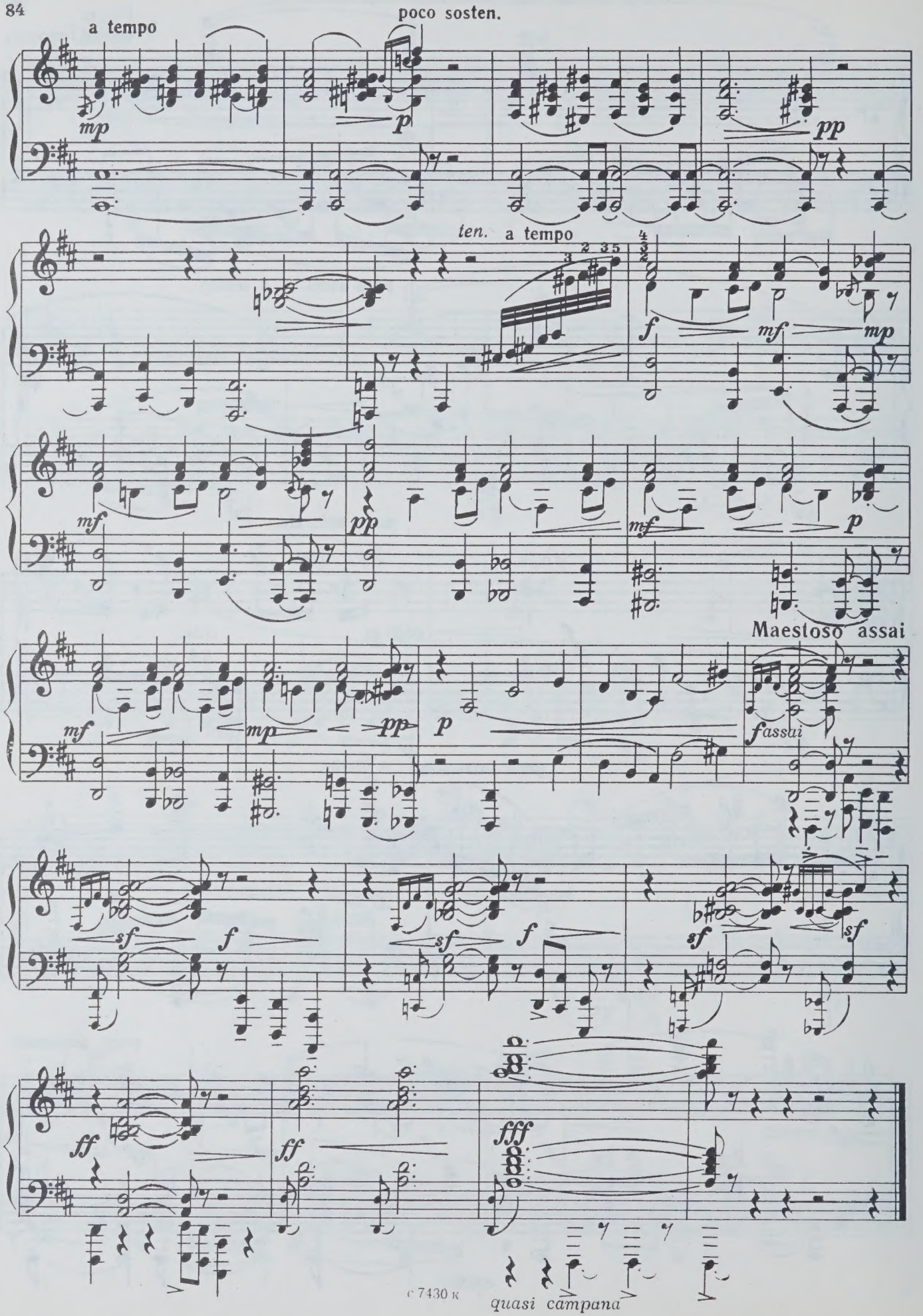

mf
p
a tempo
f
a tempo e più animato
poco sostenuto
sff
sf
sff
rall.
mf
p


Andante con moto e poco maestoso
poco più sostenuto
a tempo
poco rit.
a tempo
Sostenuto assai
allarg.
ten.


Tempo I
mf
3
cresc.
8
5
3
f


Poco
meno mosso
ff
p
poco accel.
a tempo
mf
p
mf
poco animato
f
poco p
cresc.
poco sostenuto
a tempo
ff gaio
mf
f
f
poco sostenuto
mf
mf
p

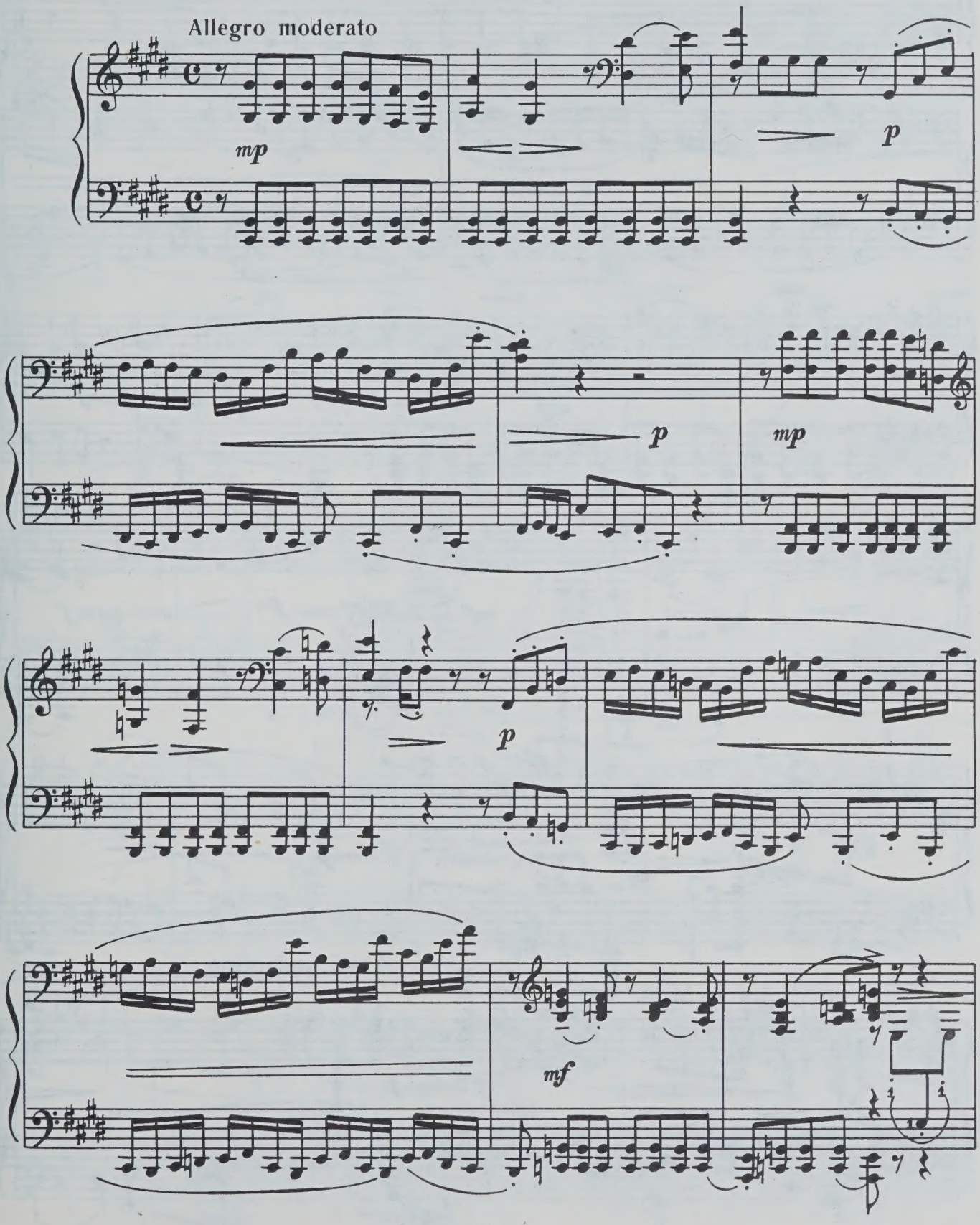
с 7430 к

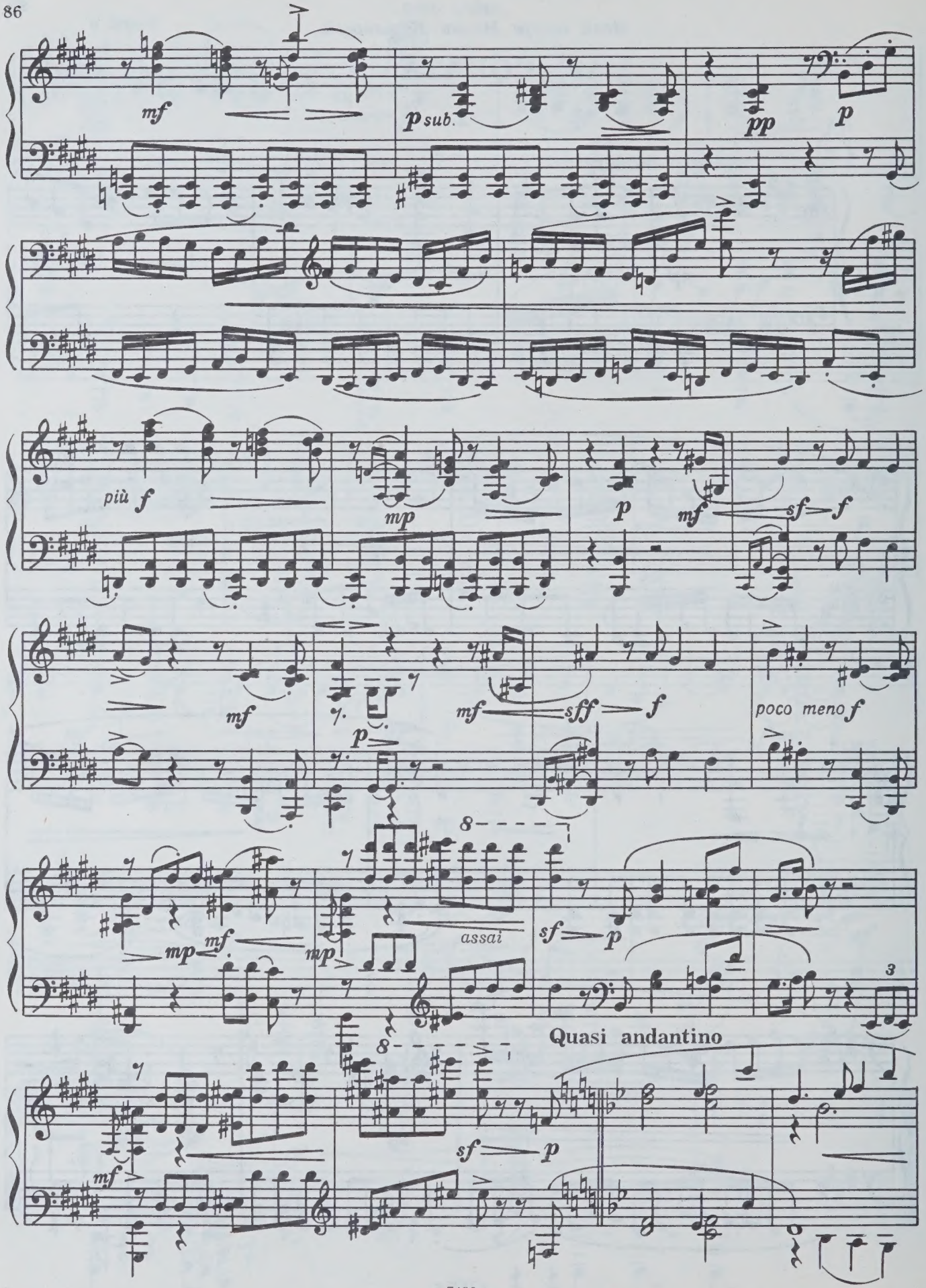

a tempo
poco sosten.
ten.
a tempo
Maestoso assai
quasi campana

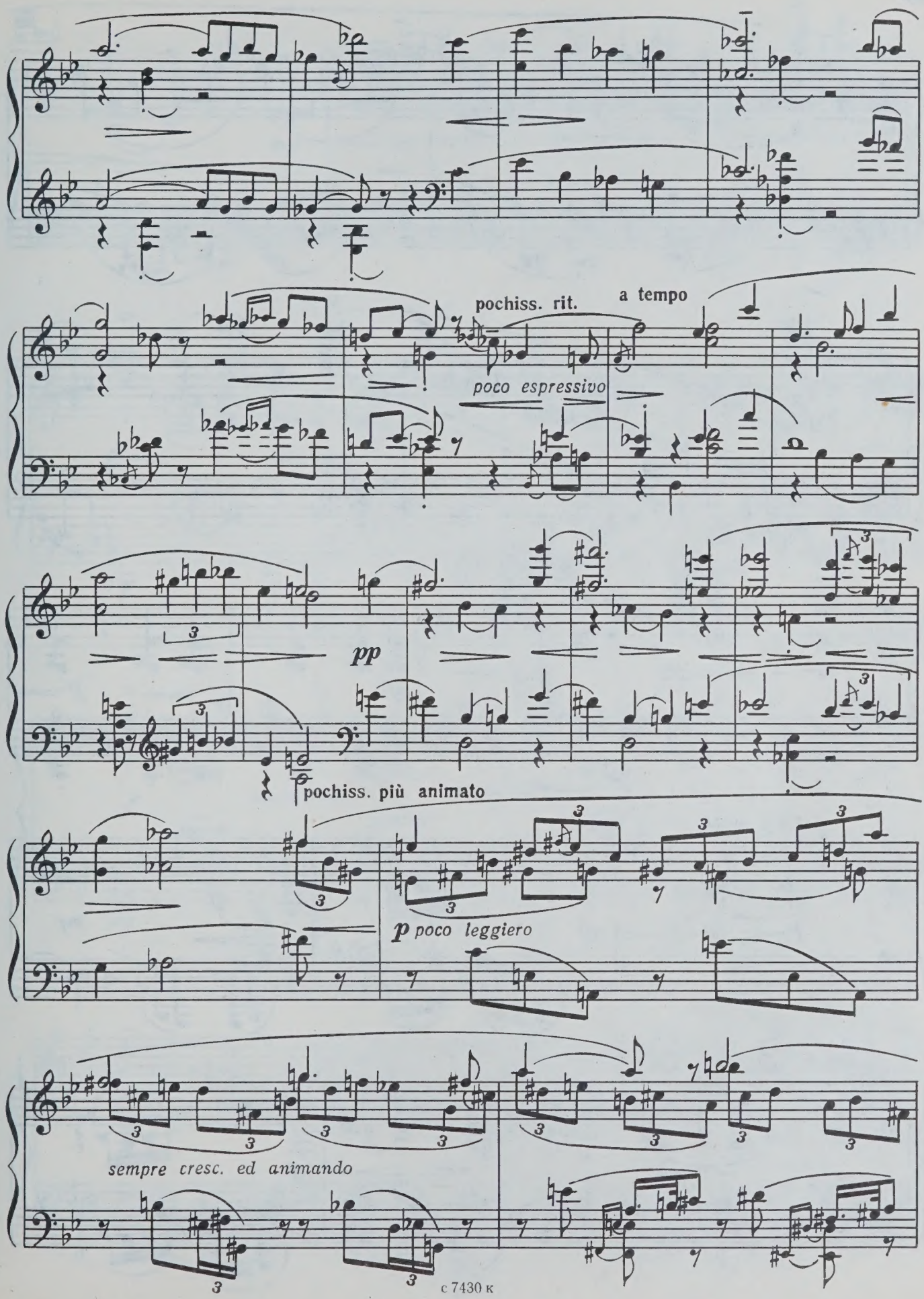
Моей сестре Марии Касьяновой

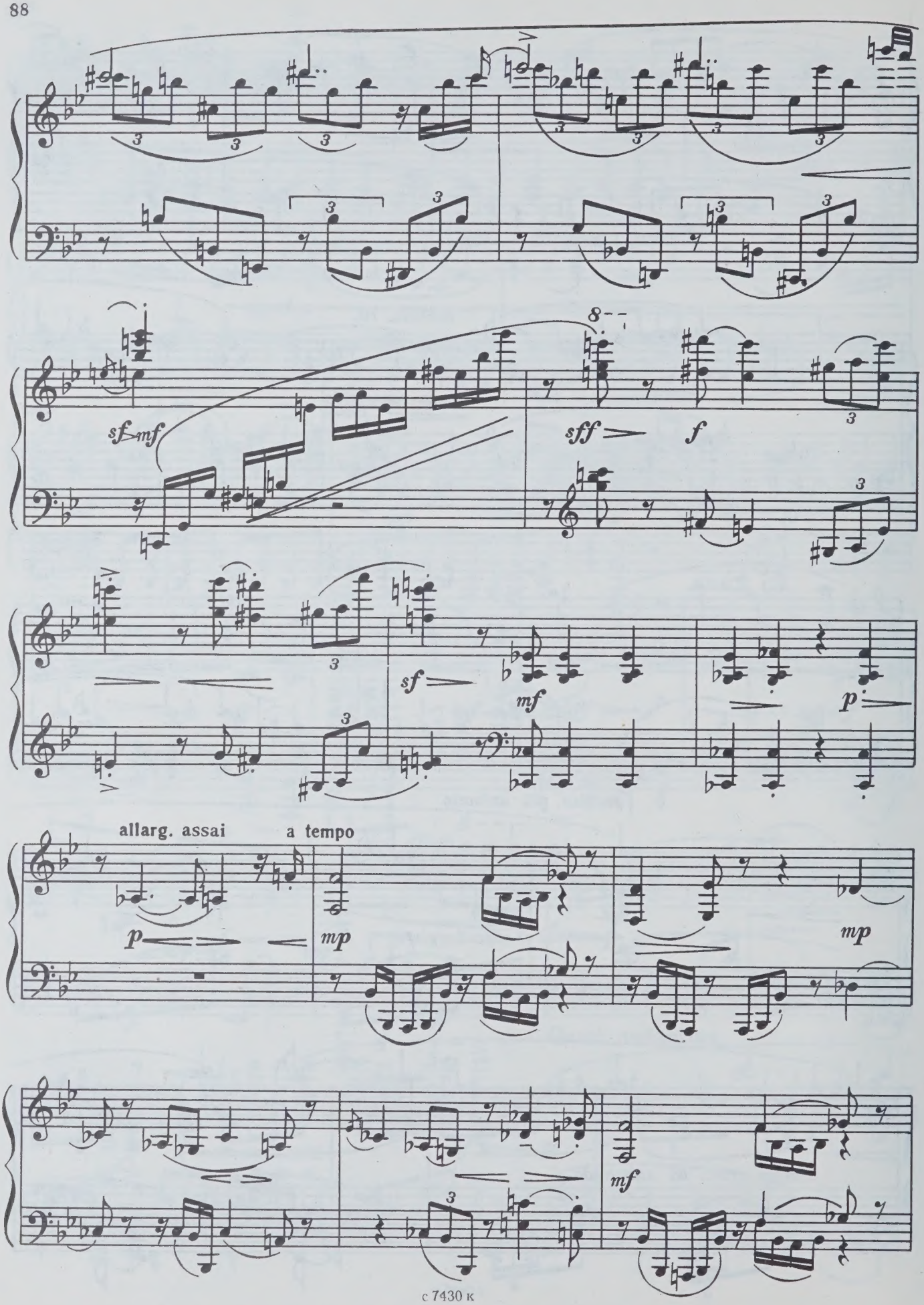
СОНАТА

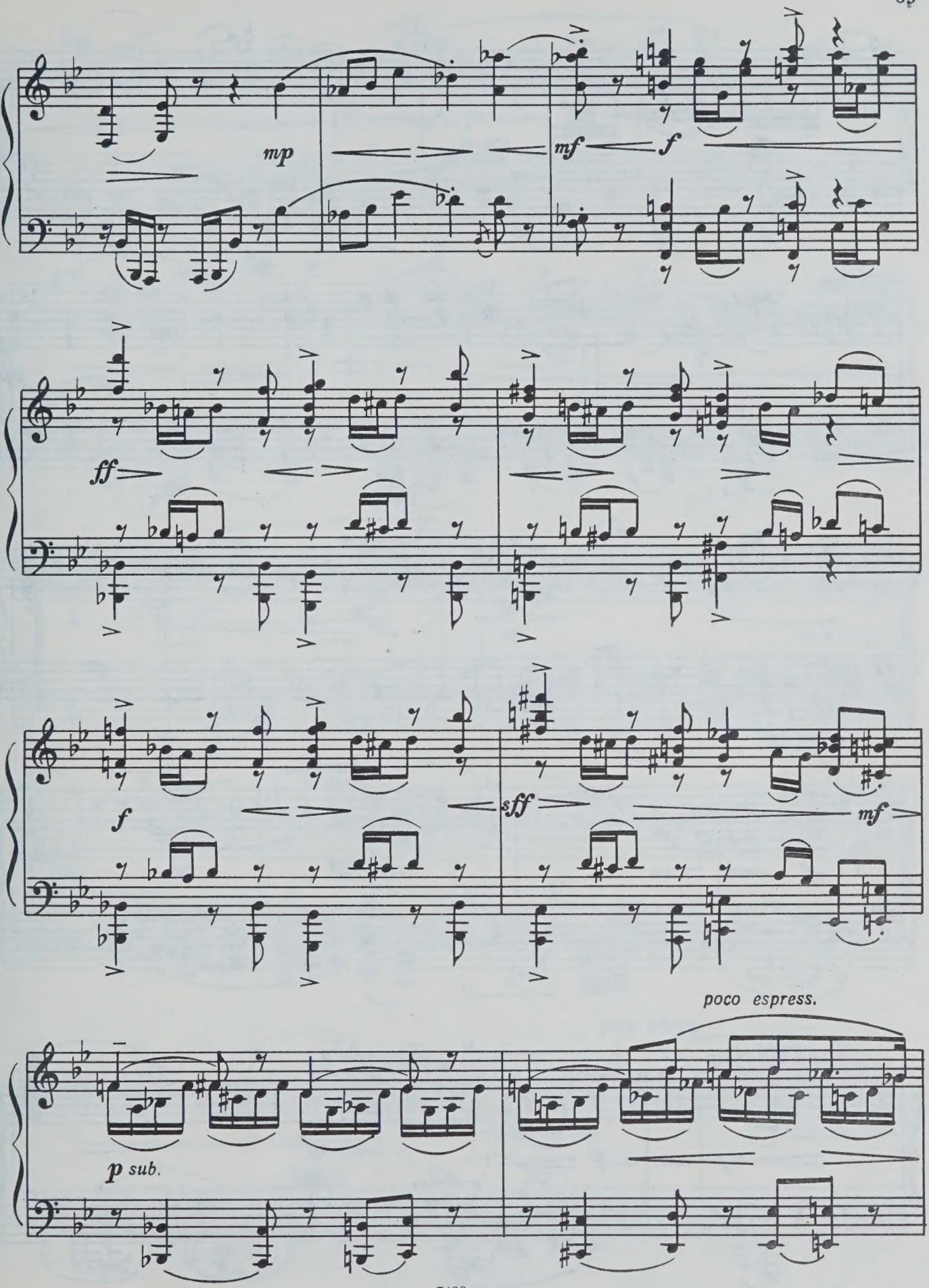
I

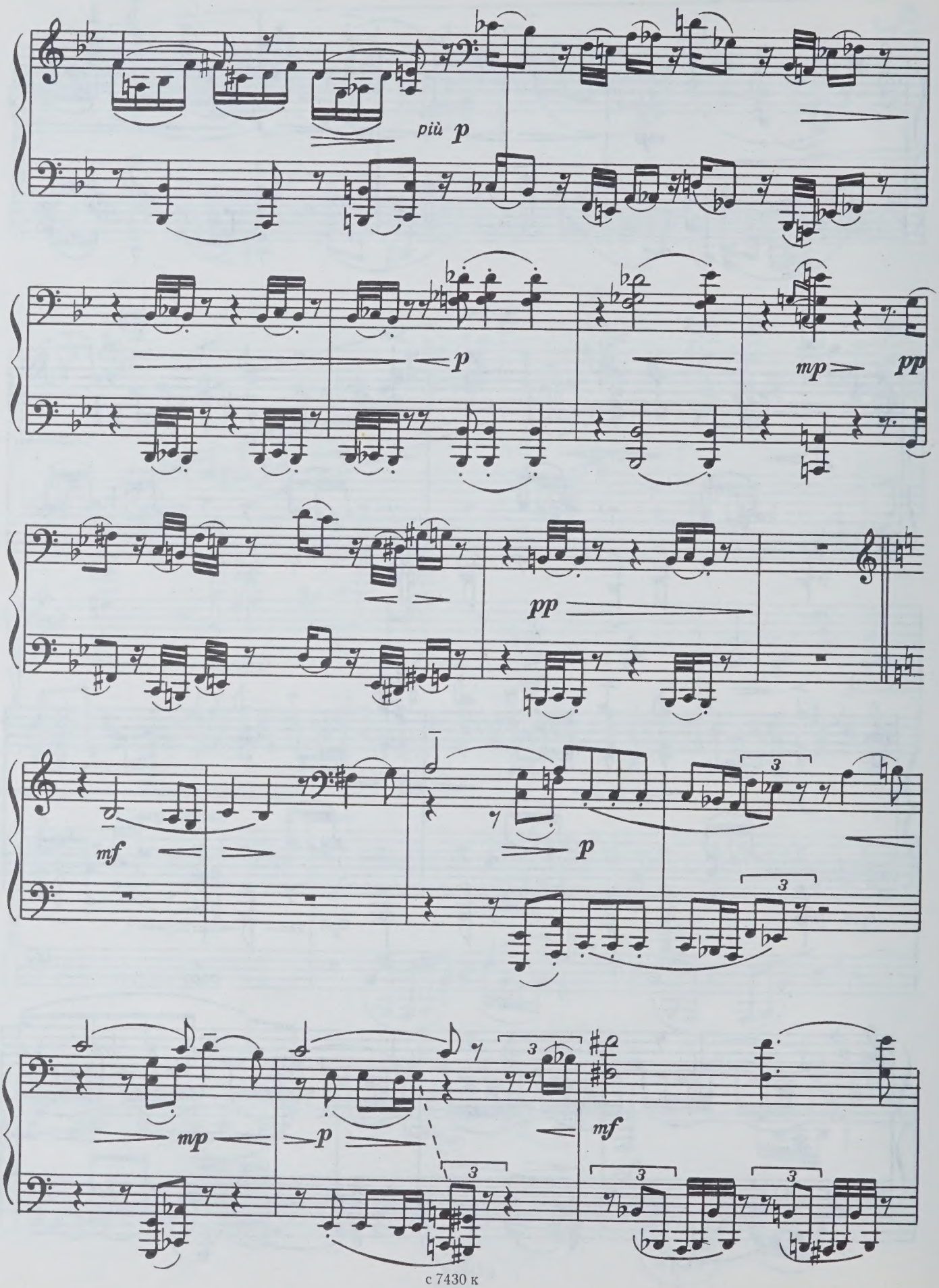


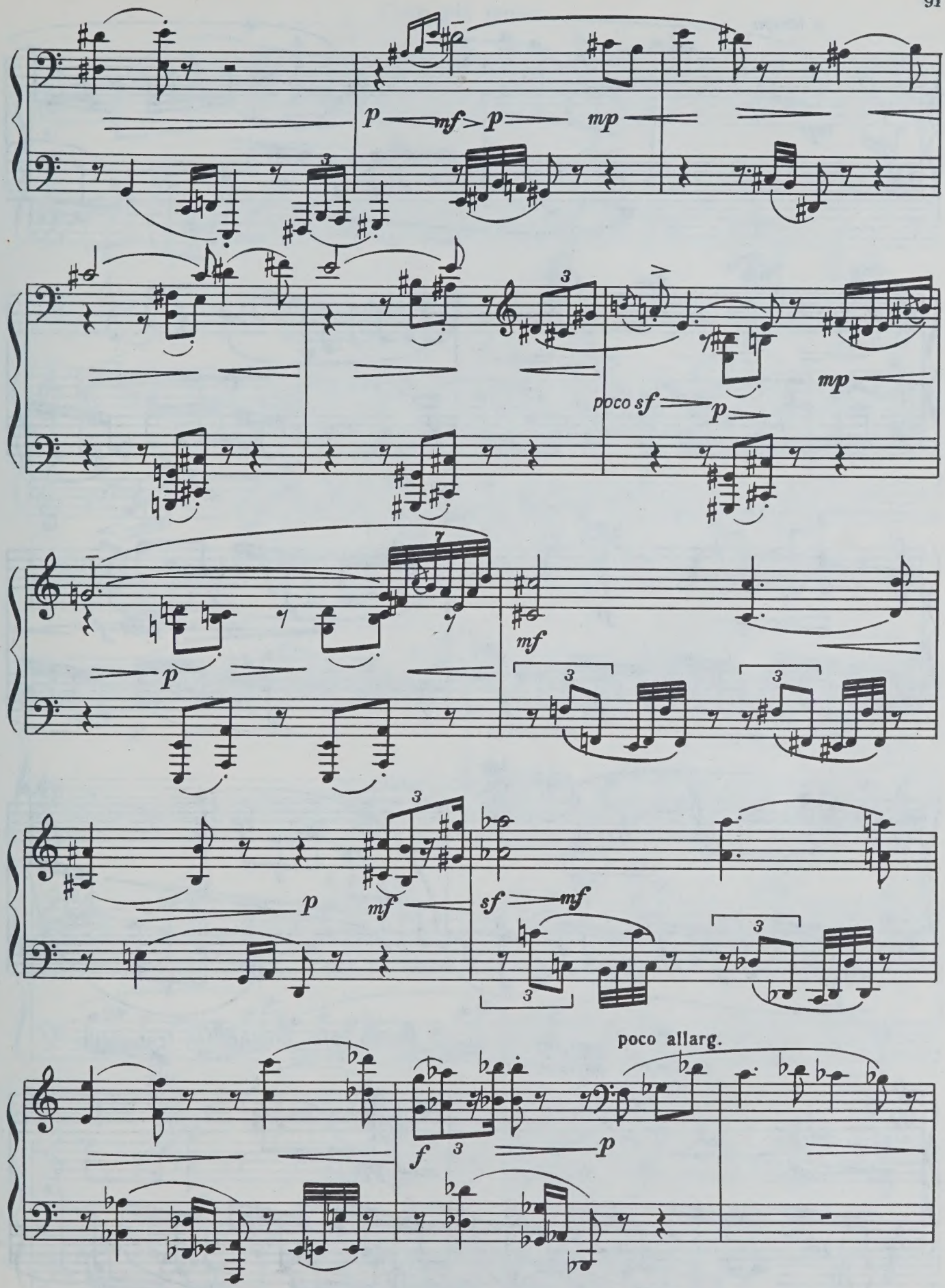

mf
p sub.
pp
p
più f
mp
p
mf
sf f
mf
p
mf
sff f
poco meno f
mp
mf
mp
assai
sf p
3
Quasi andantino
mf
sf p

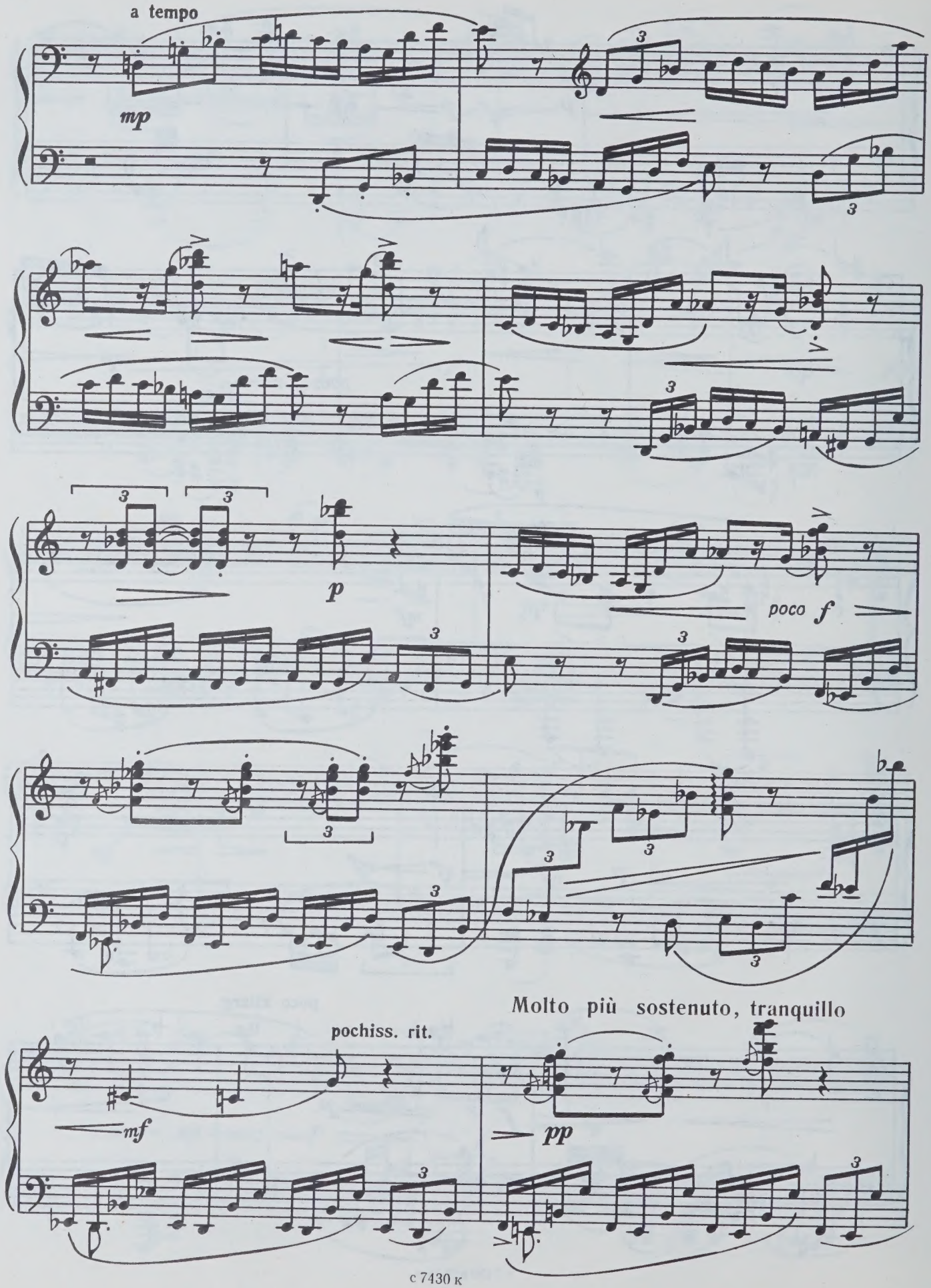

pochiss. rit.
a tempo
poco espressivo
pp
pochiss. più animato
p poco leggiero
sempre cresc. ed animando

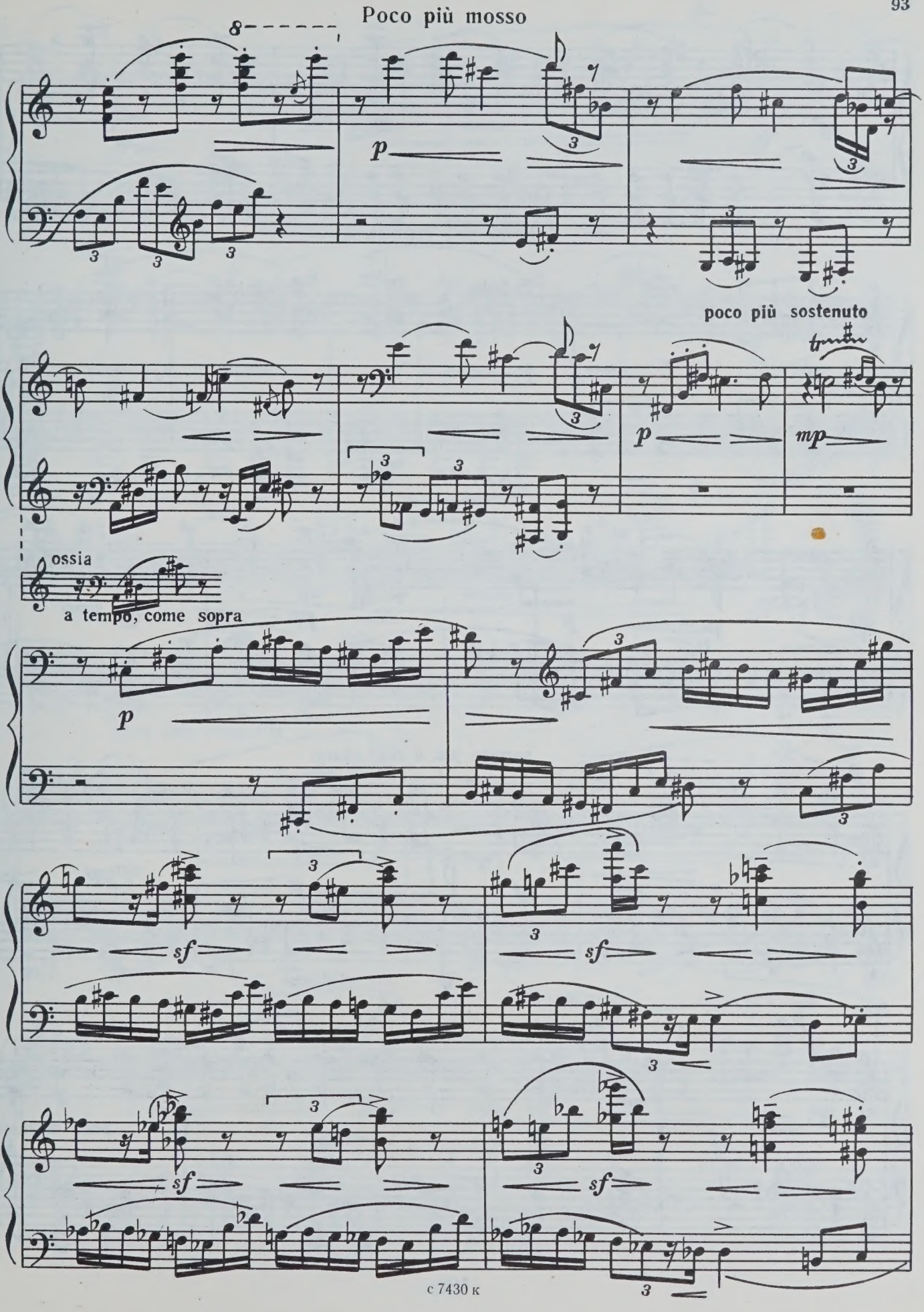

sf mf
sff
f
sf
mf
p
allarg. assai
a tempo
p
mp
mp
mf

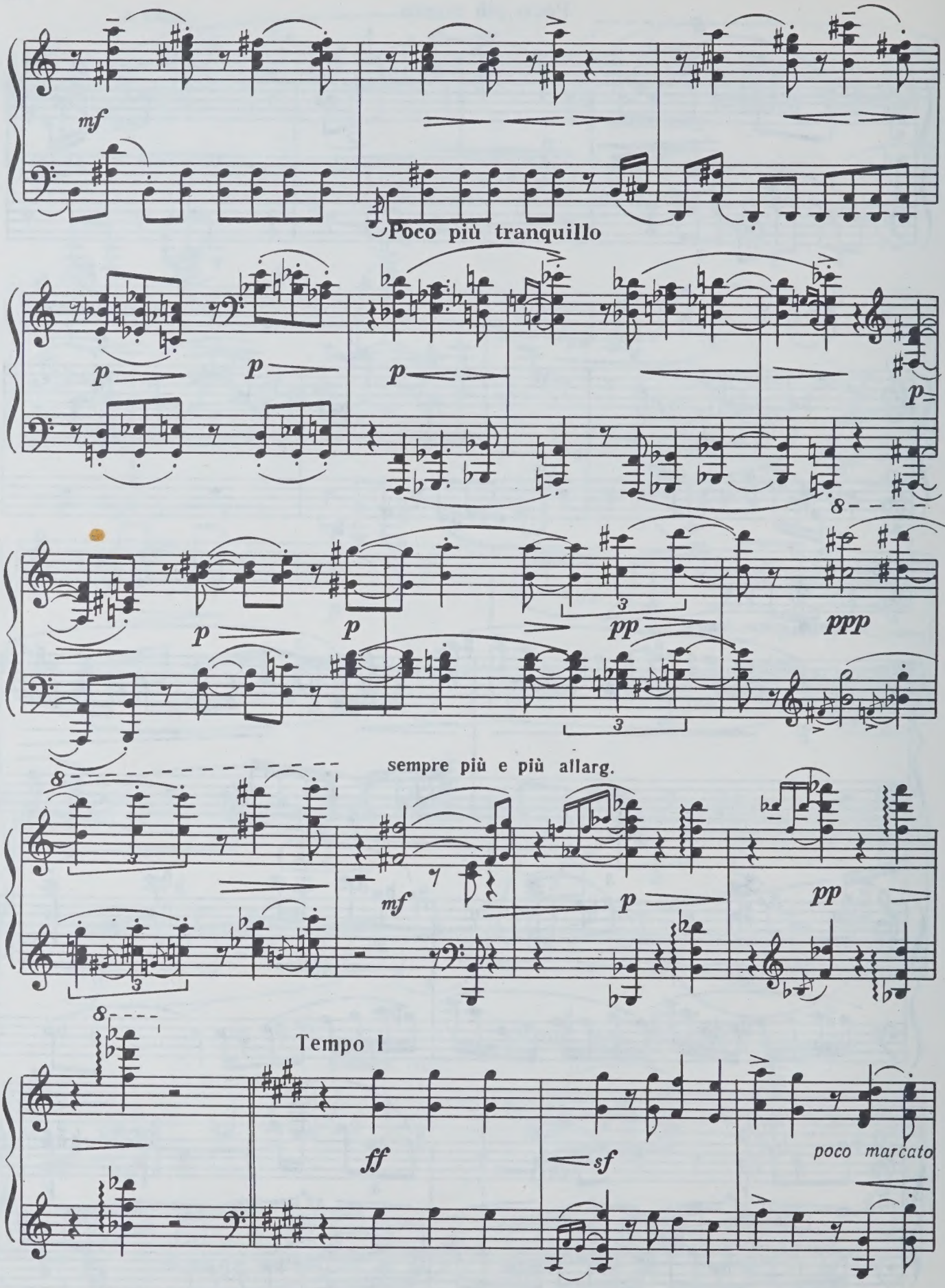

mp
mf
f
ff
f
sff
mf
poco espress.
p sub.

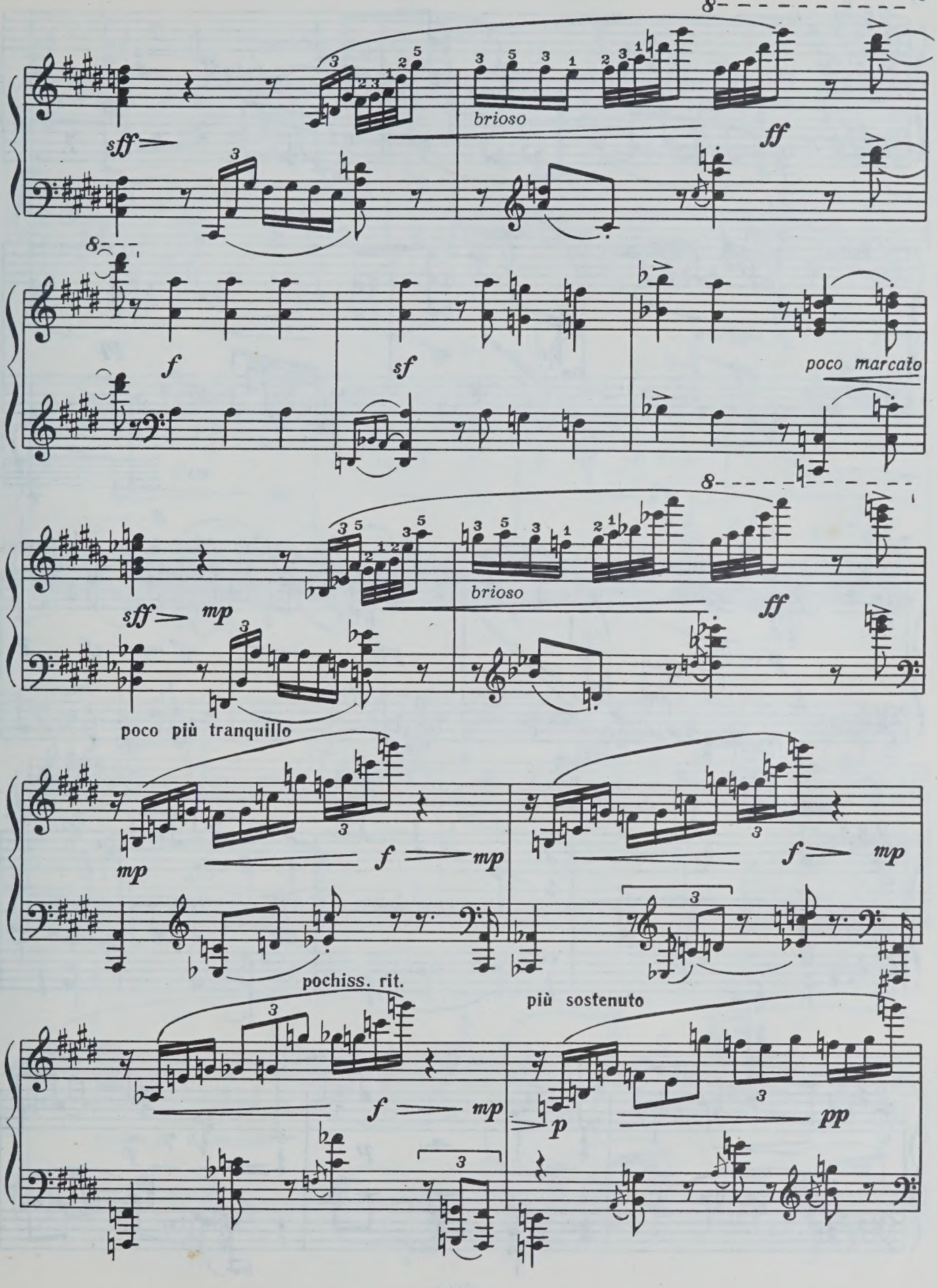

più p
p
mp
pp
pp
mf
p
3
3
mp
p
3
mf
3
3

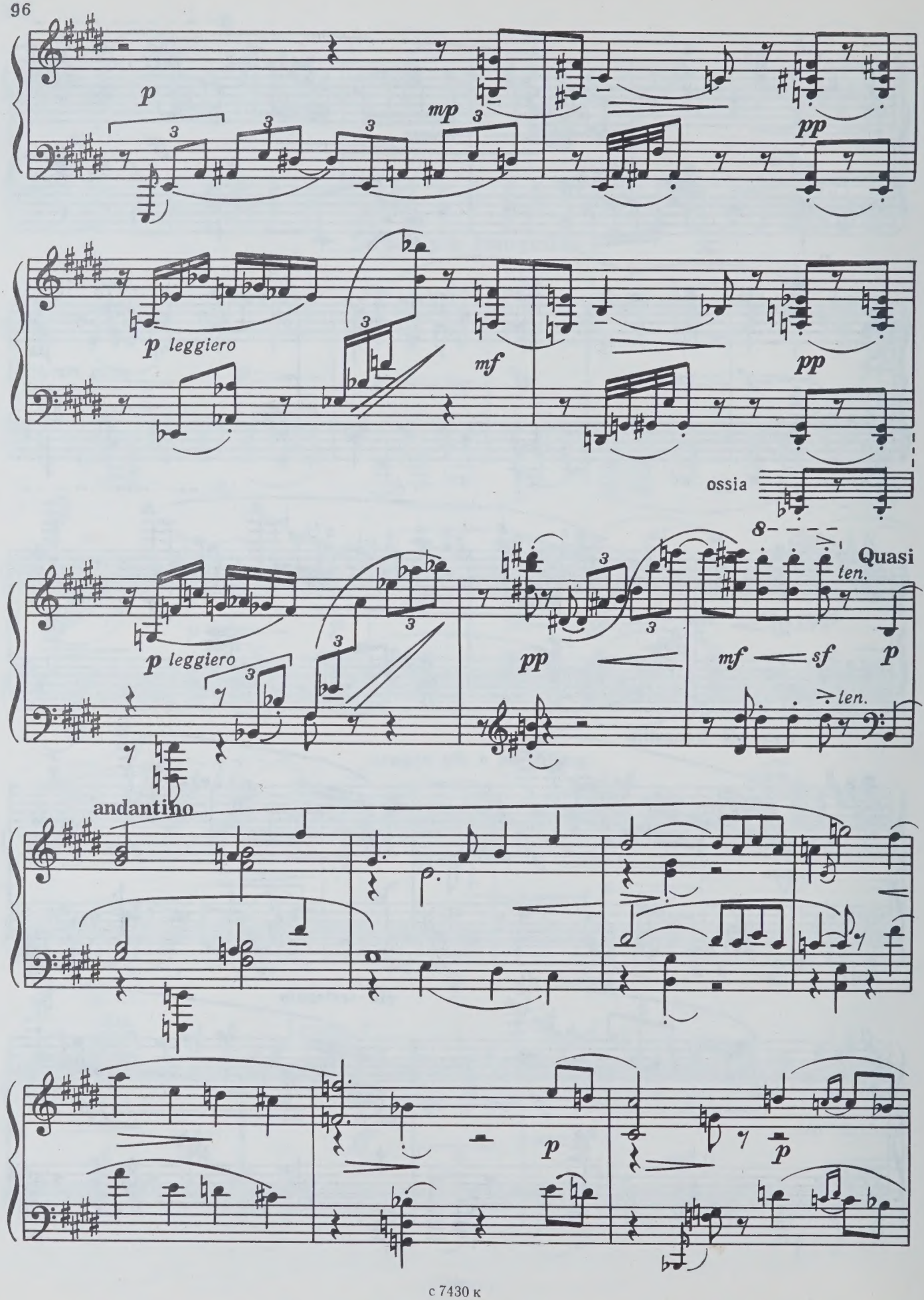

p
mf
p
mp
poco sf
p
mp
p
mf
p
mf
sf
mf
poco allarg.
f
p

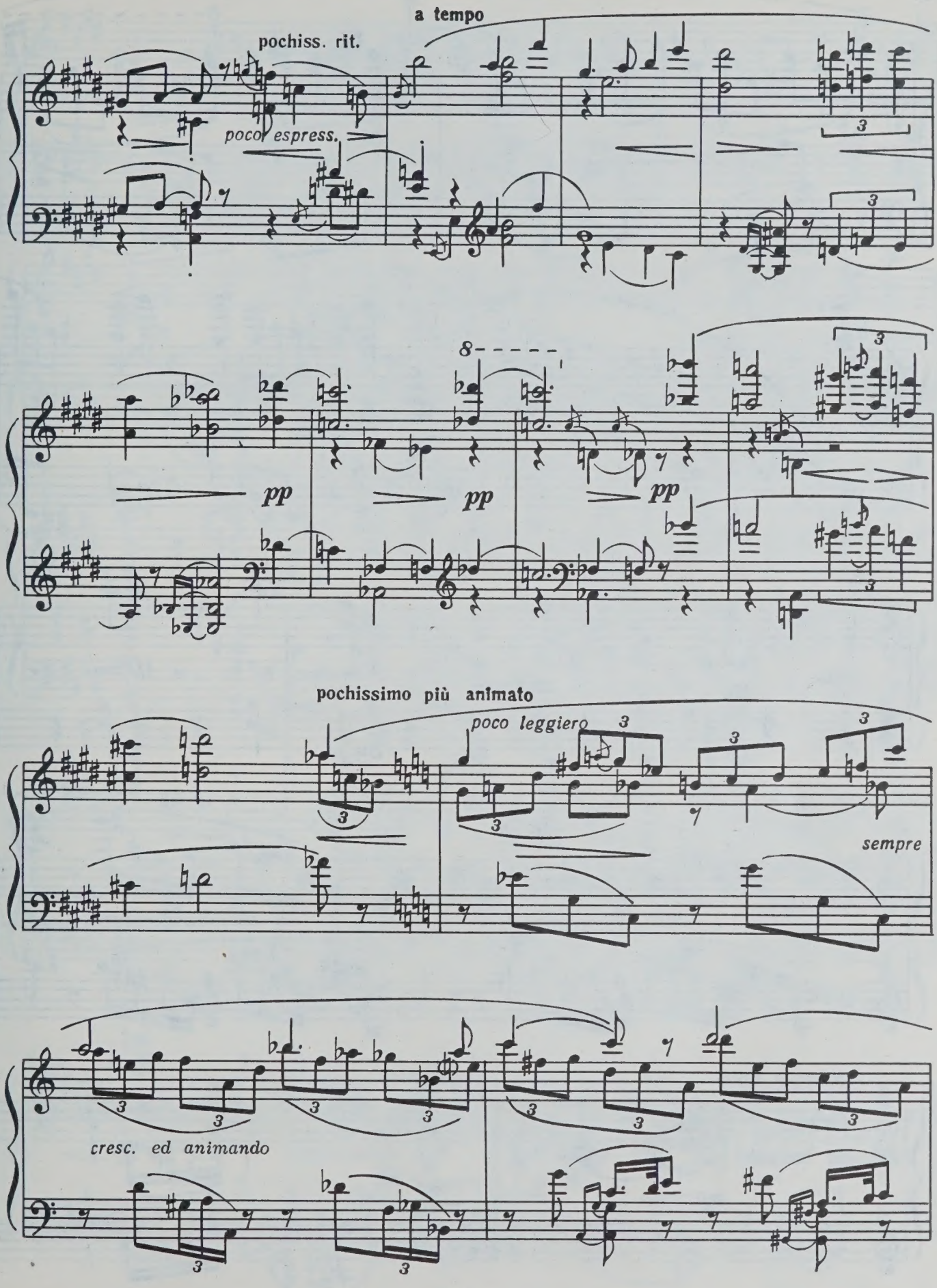

a tempo
mp
p
poco f
Molto più sostenuto, tranquillo
pochiss. rit.
mf
pp


Poco più mosso
poco più sostenuto
ossia
a tempo, come sopra

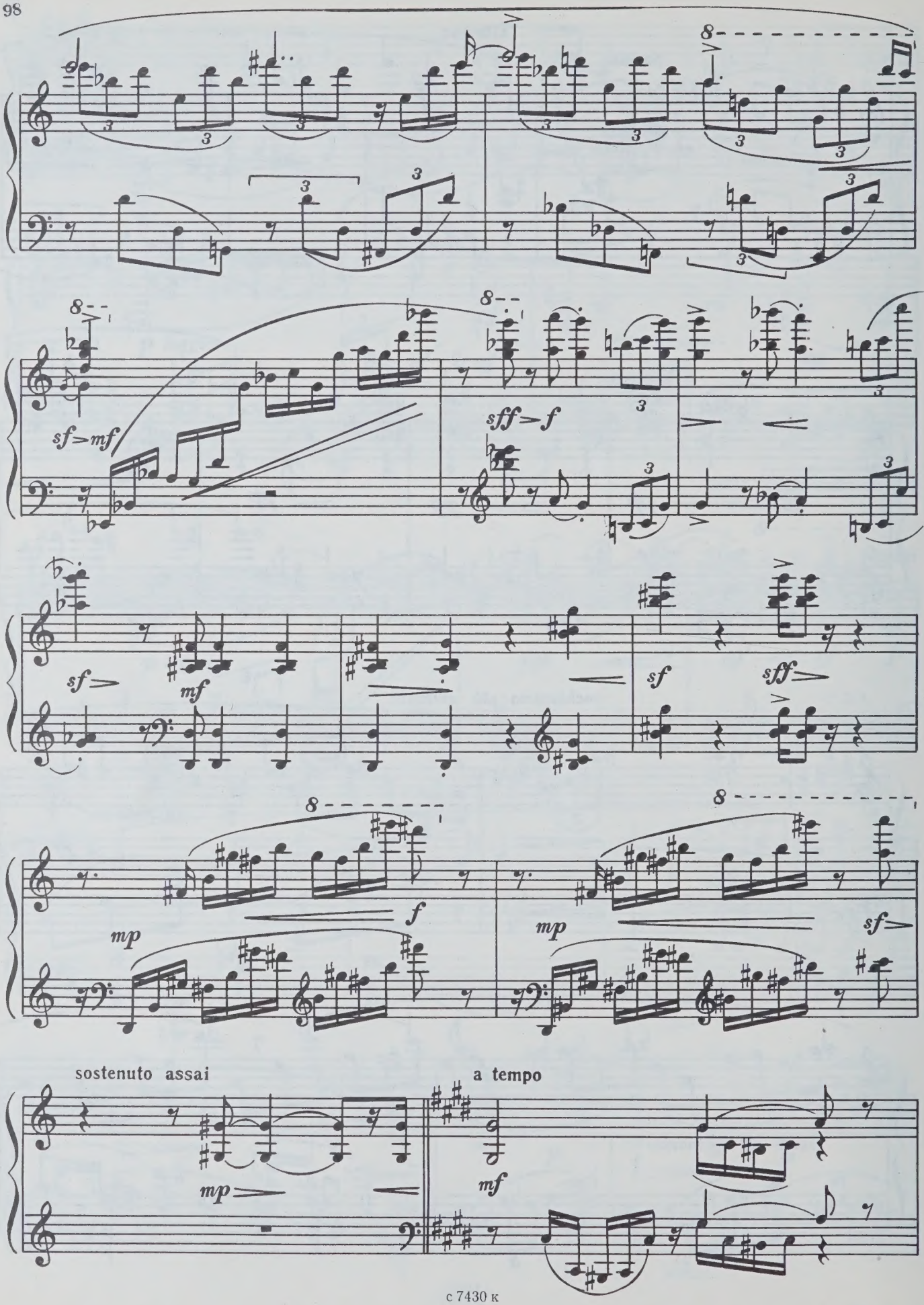

mf
Poco più tranquillo
p
p
p
p
8
p
p
pp
ppp
3
3
sempre più e più allarg.
8
3
3
mf
p
pp
8
Tempo I
ff
sf
poco marcato

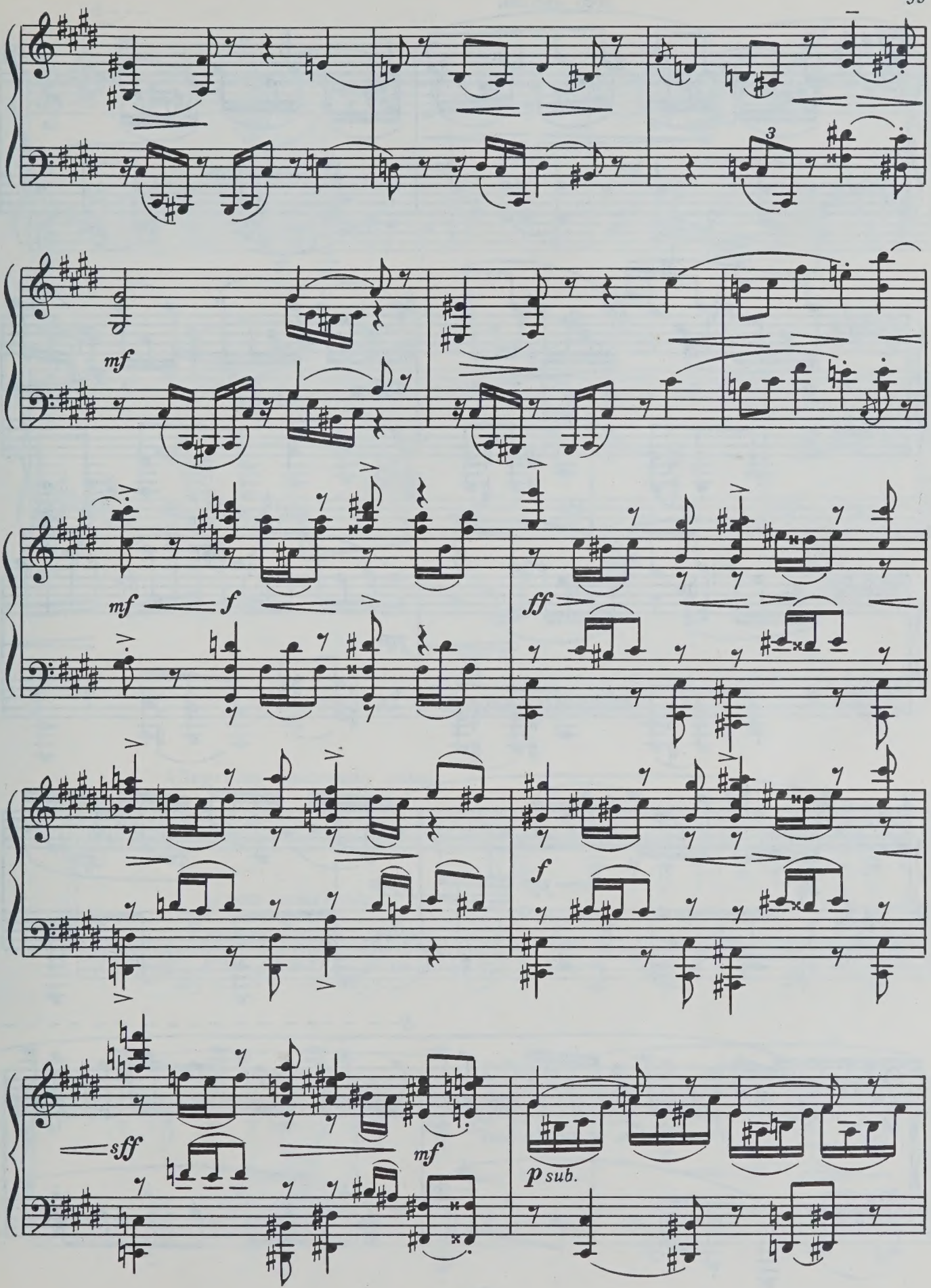

brioso
poco marcato
brioso
poco più tranquillo
pochiss. rit.
più sostenuto

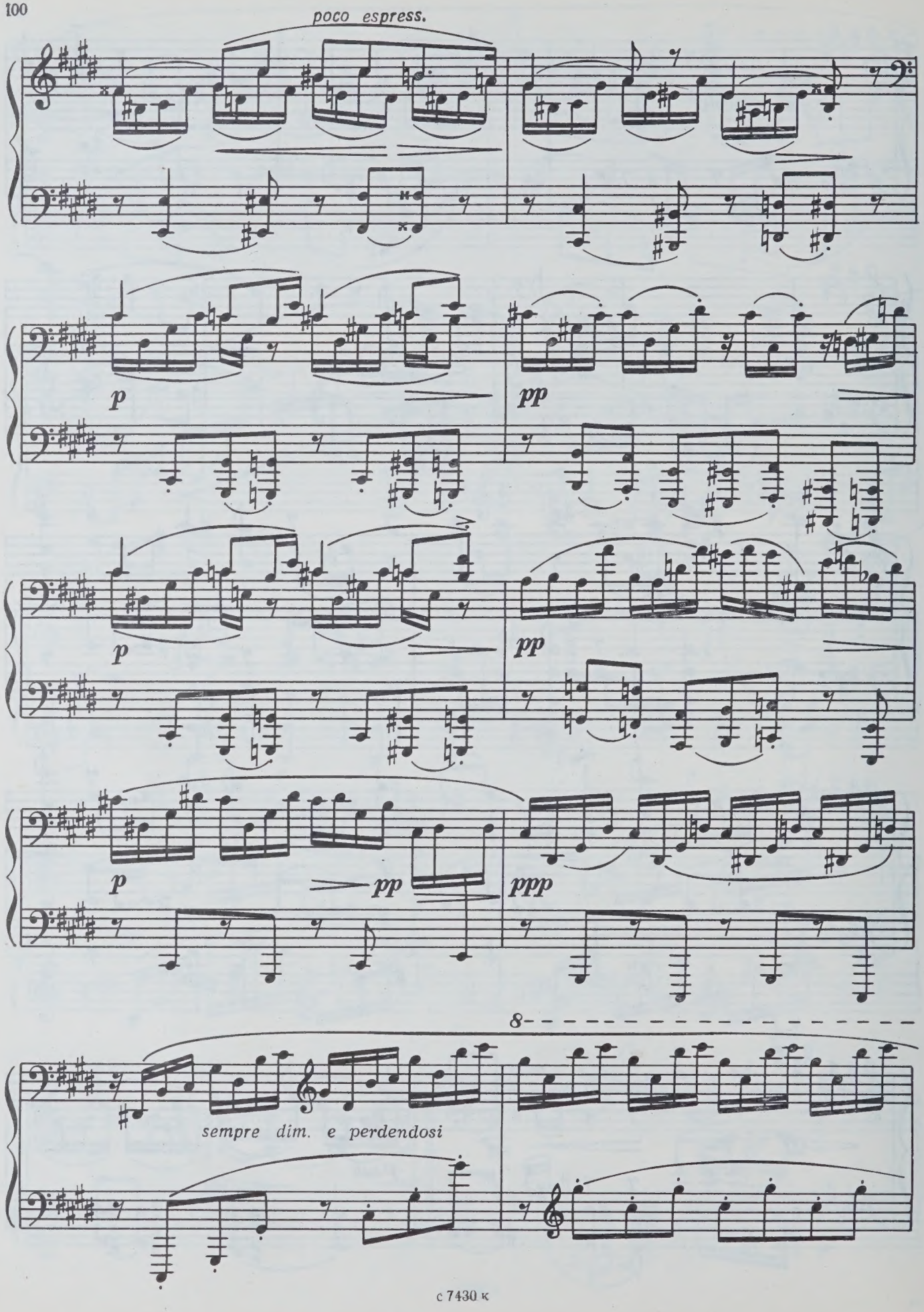

p
mp
pp
p leggiero
mf
pp
ossia
Quasi
ten.
p leggiero
pp
mf
sf
p
ten.
andantino
p
p

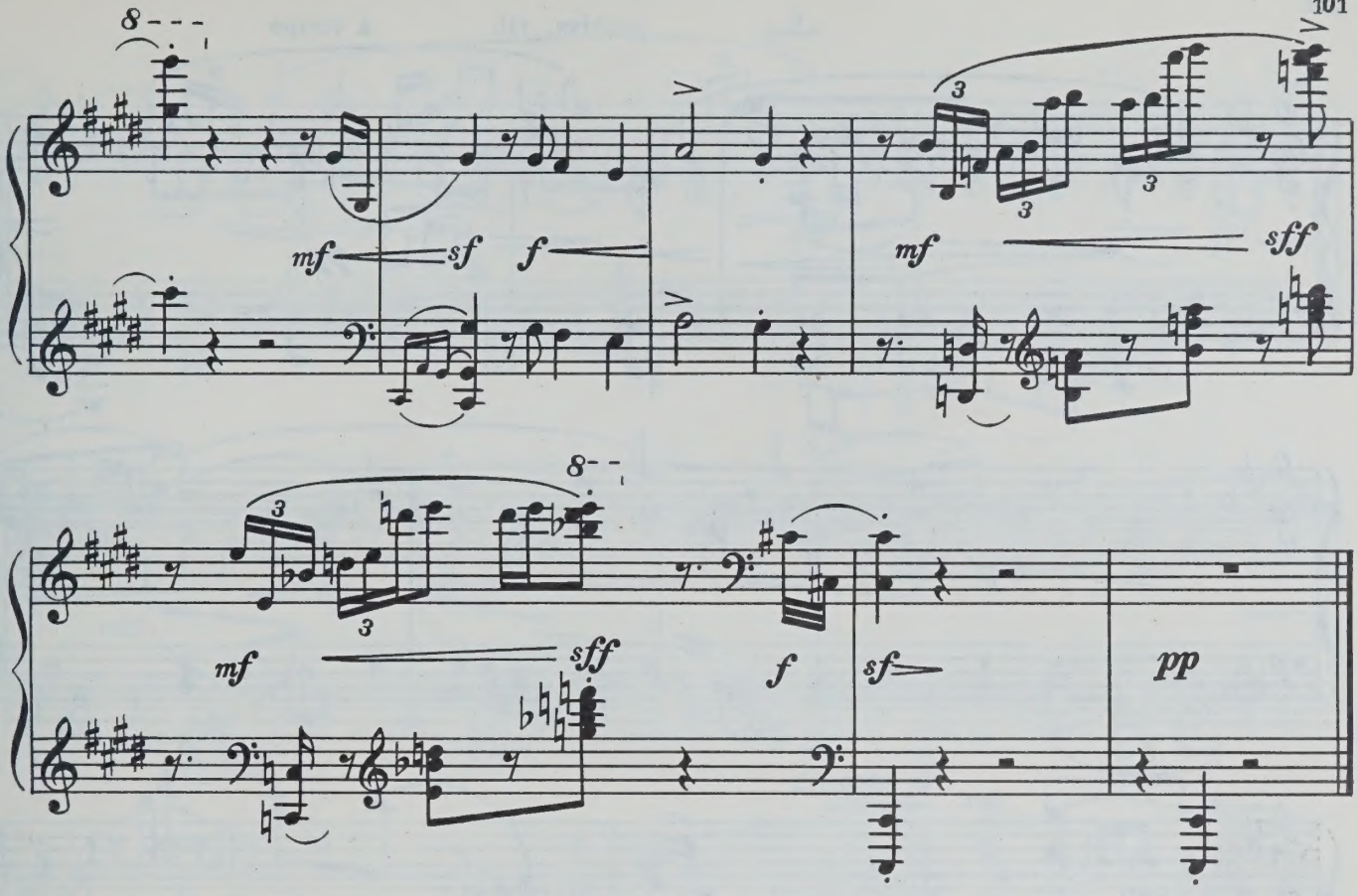

a tempo
pochiss. rit.
poco espress.
pp
pp
pp
pochissimo più animato
poco leggiero
sempre
cresc. ed animando

с 7430 к


sf>mf
sff>f
sf
mf
sf>
sff>
f
mp
sostenuto assai
a tempo


mf
mf
f
ff
f
sff
mf
p sub.

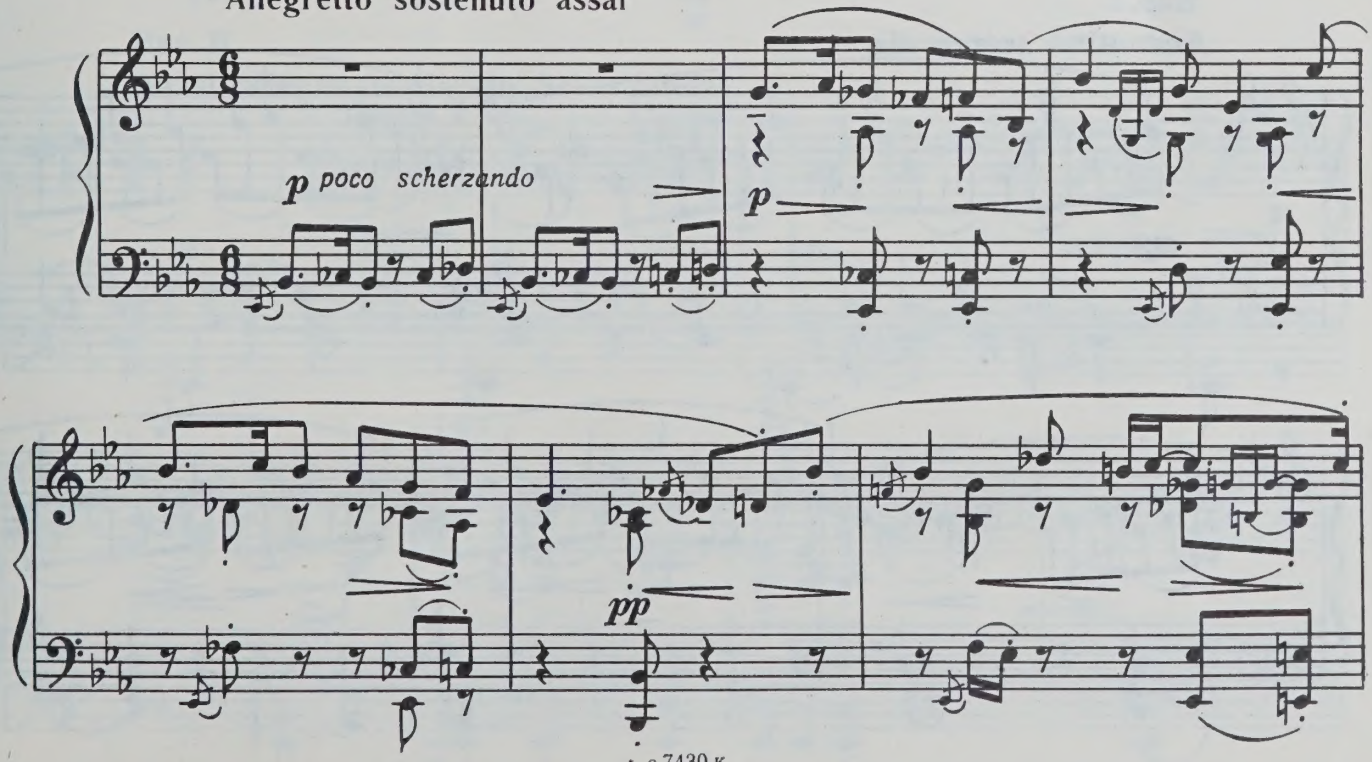

poco espress.
p
pp
p
pp
p
pp
ppp
8
sempre dim. e perdendosi

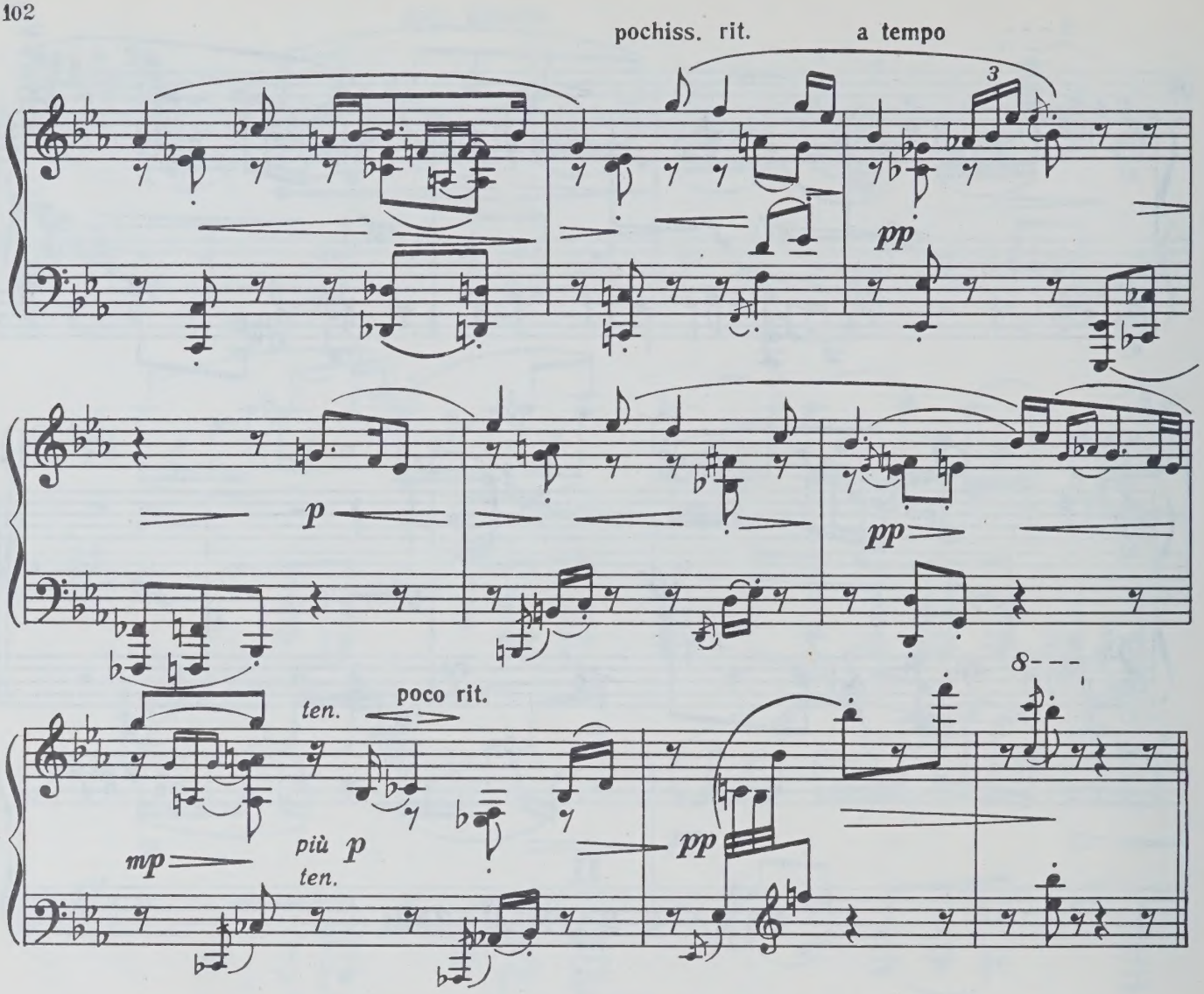


II

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

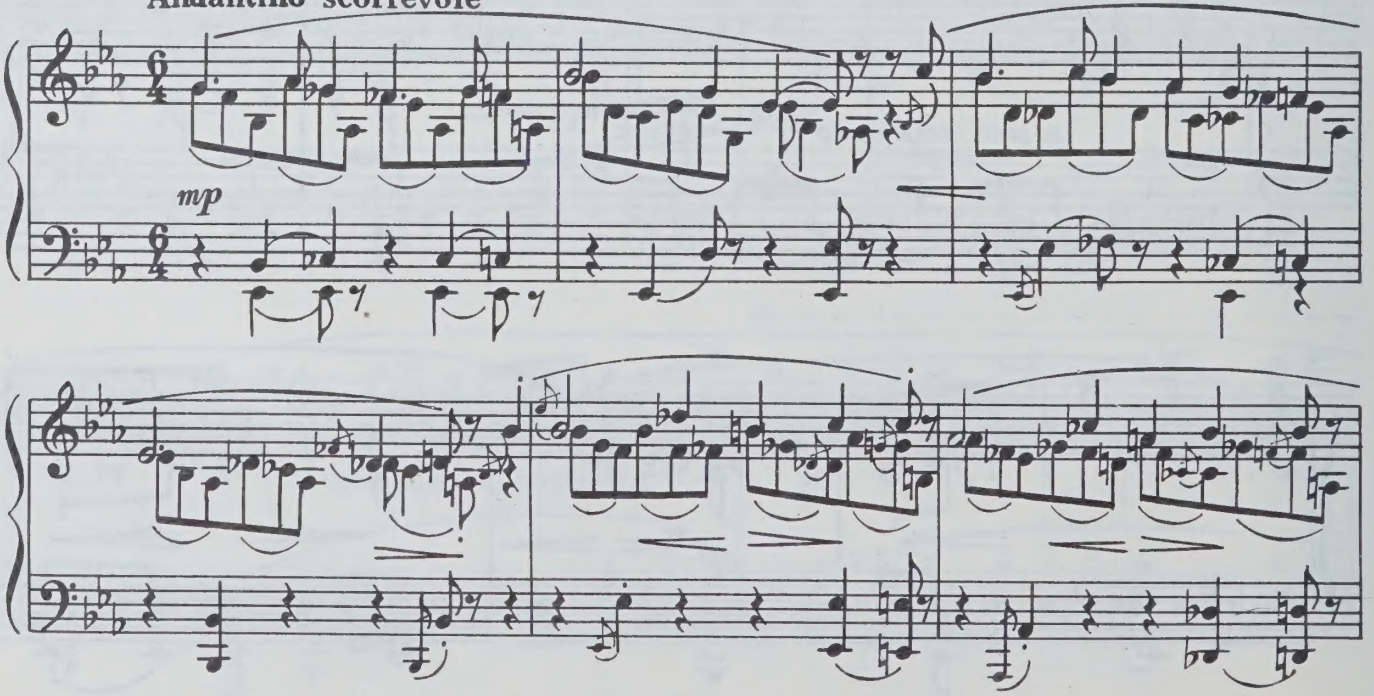
Allegretto sostenuto assai

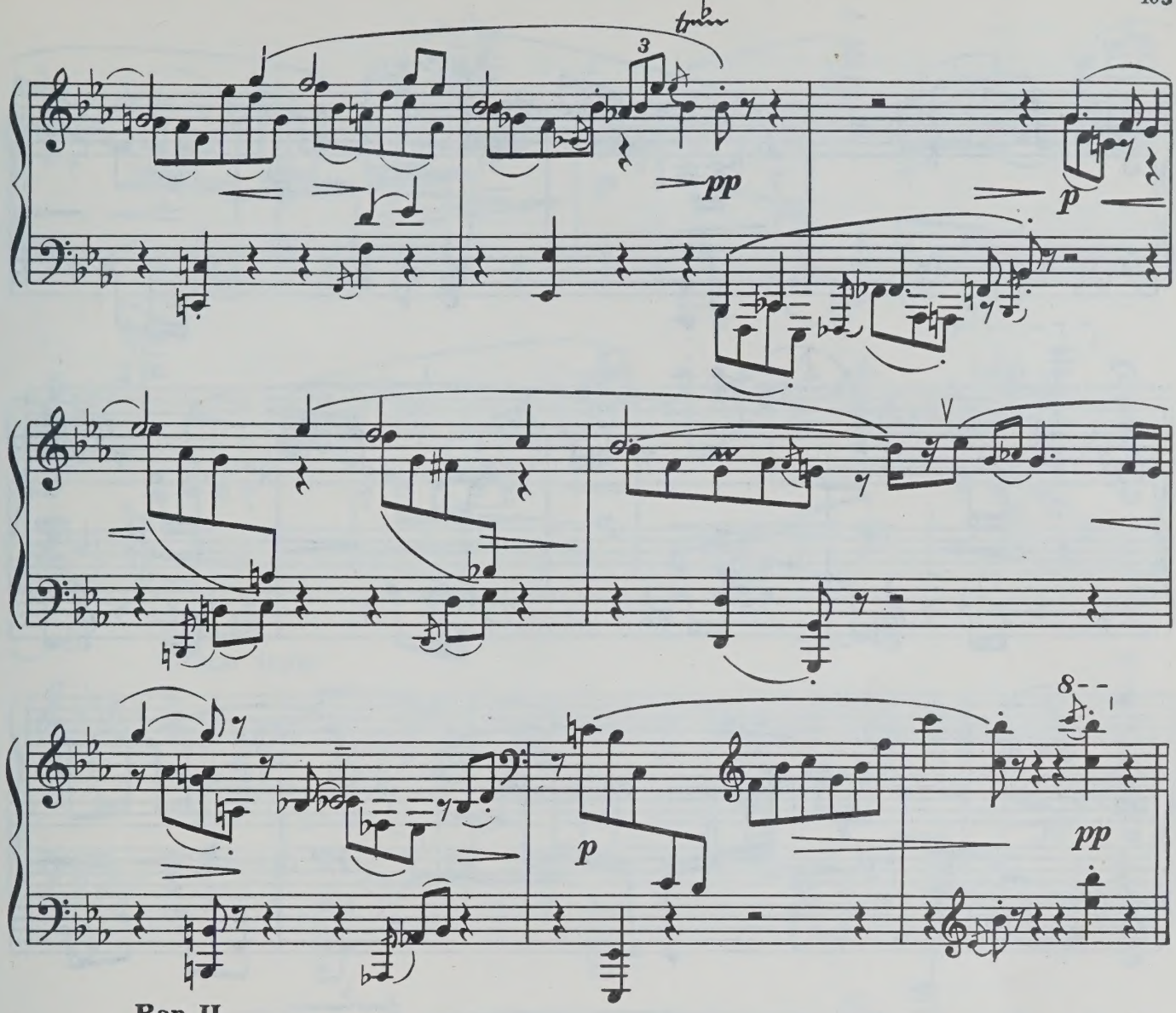




Bap. I

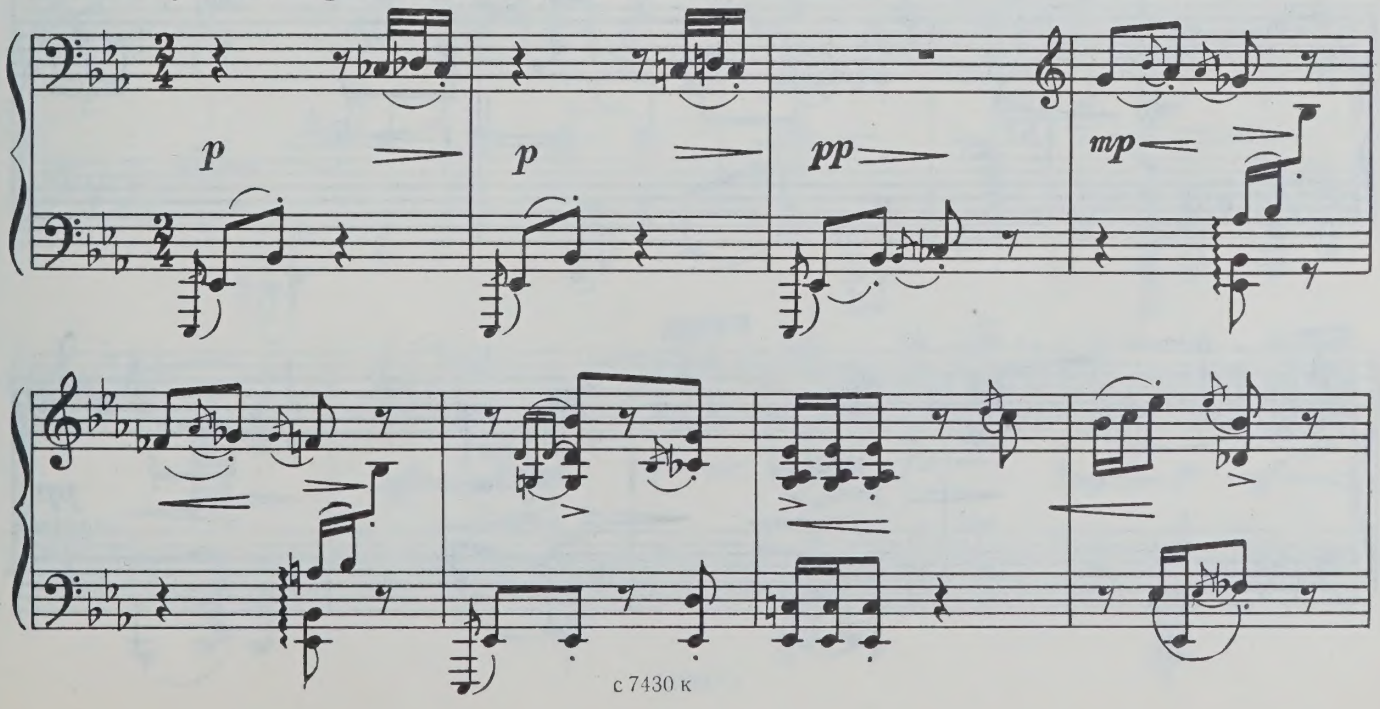
Andantino scorrevole

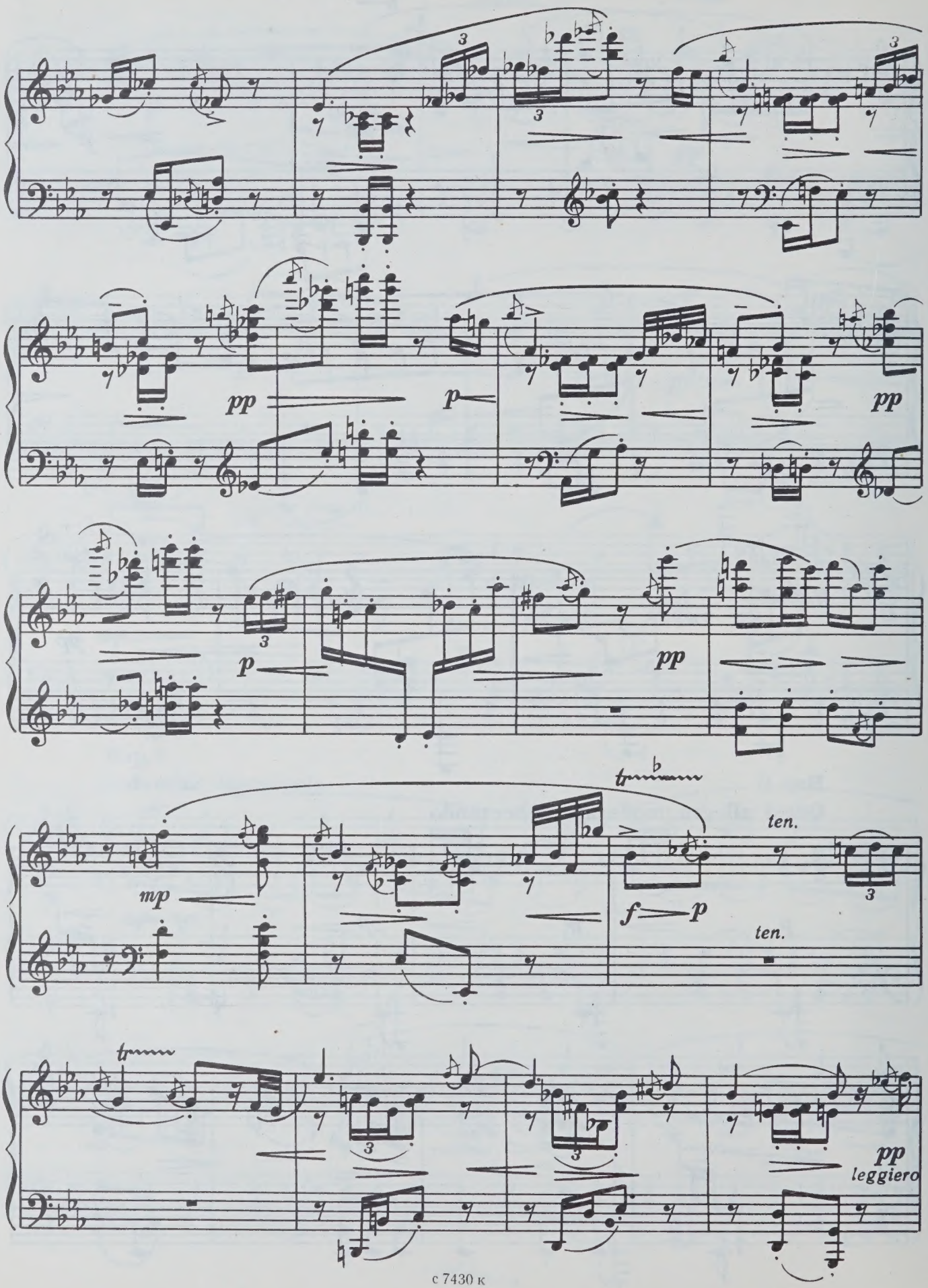


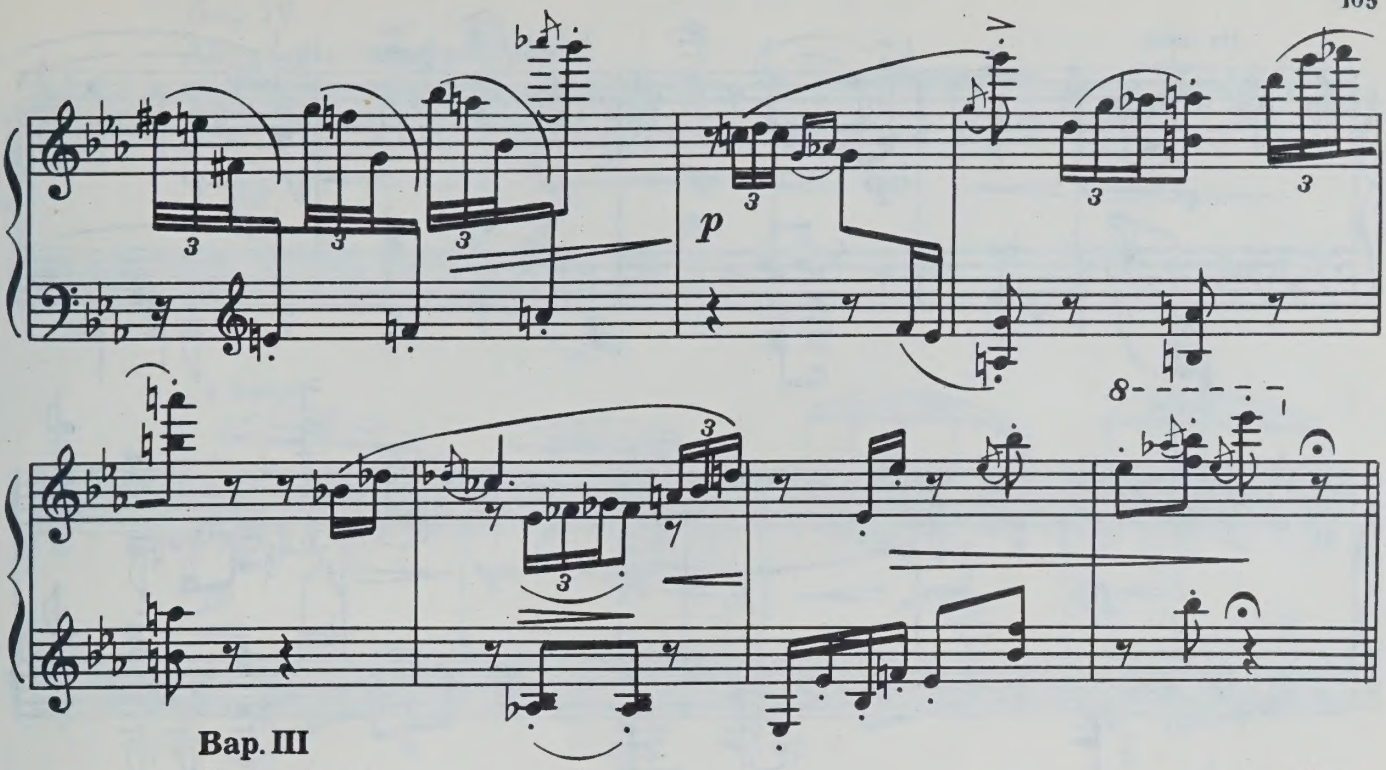


Вар. II

Quasi allegro moderato. Scherzando

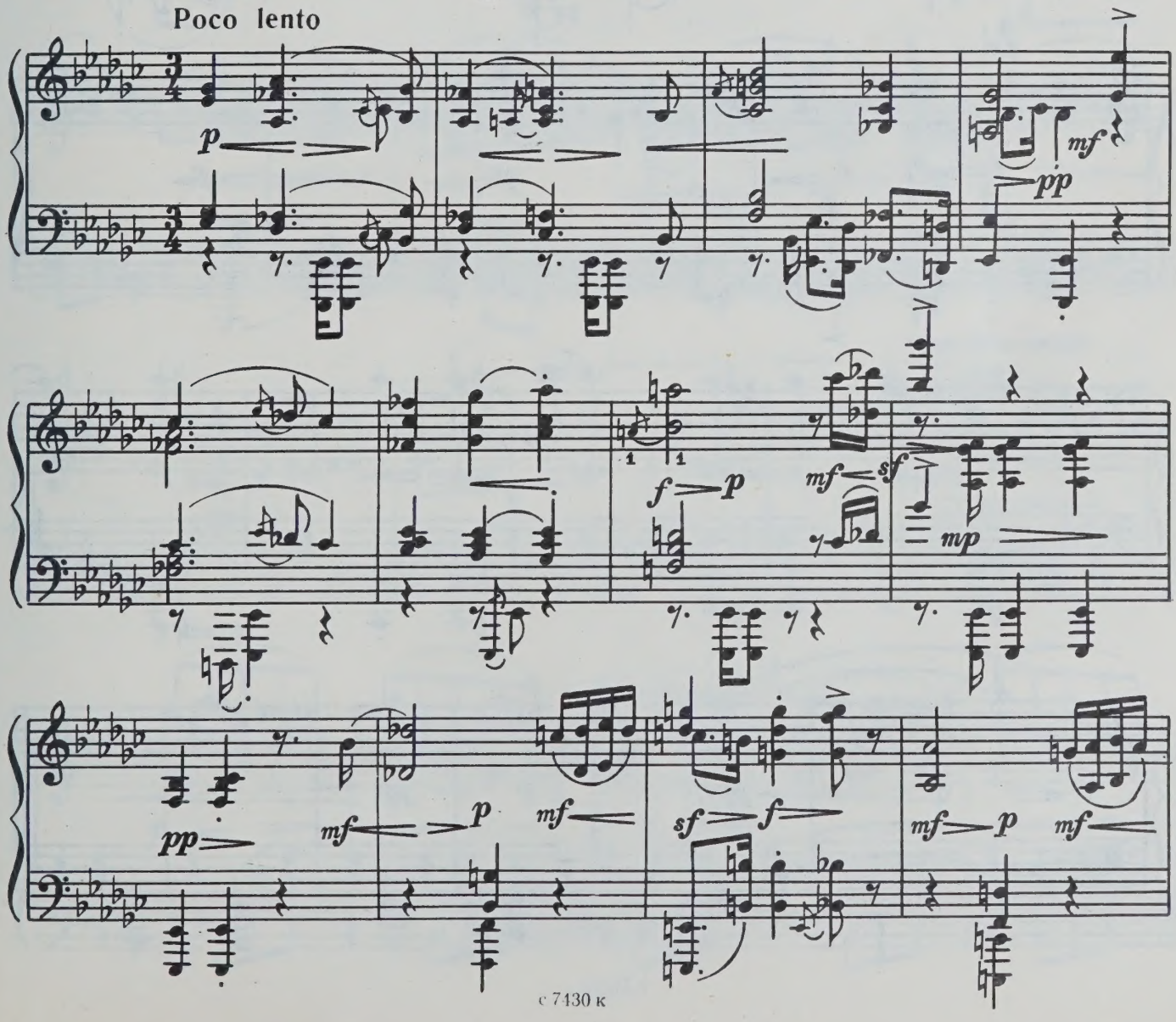


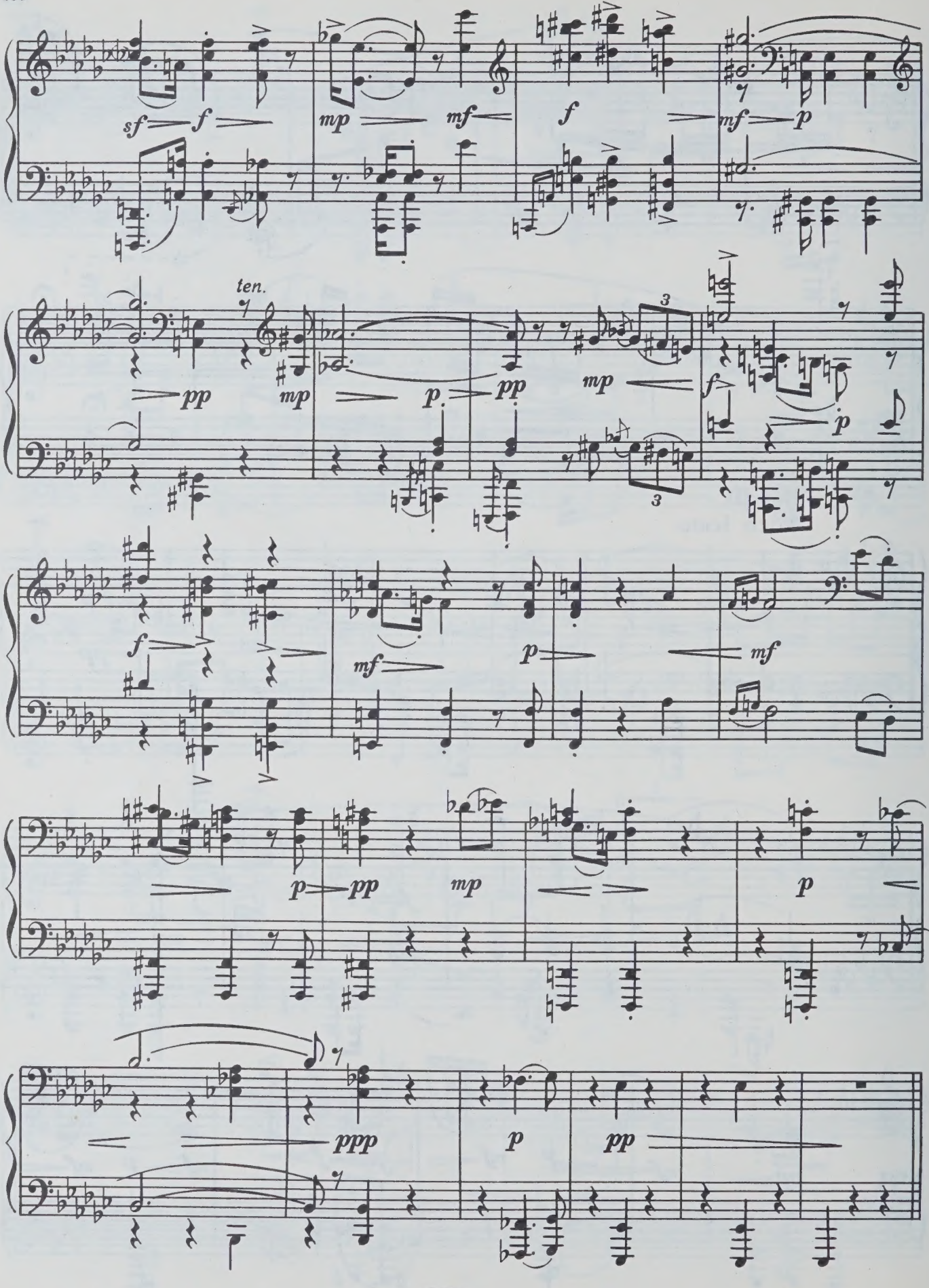

pp
p
pp
p
pp
mp
tr
f
p
ten.
ten.
tr
pp
leggiero



Вар. III

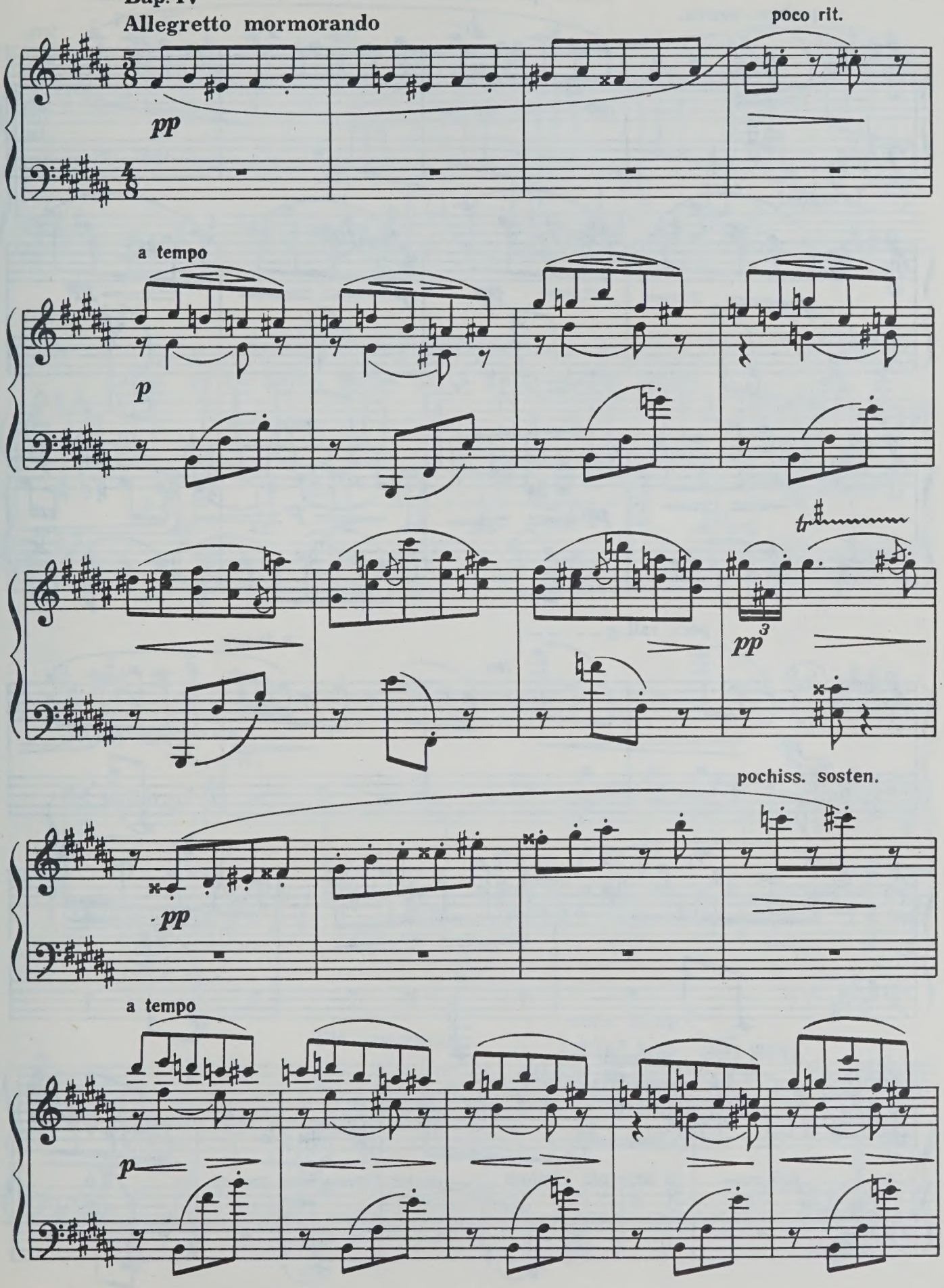
Poco lento

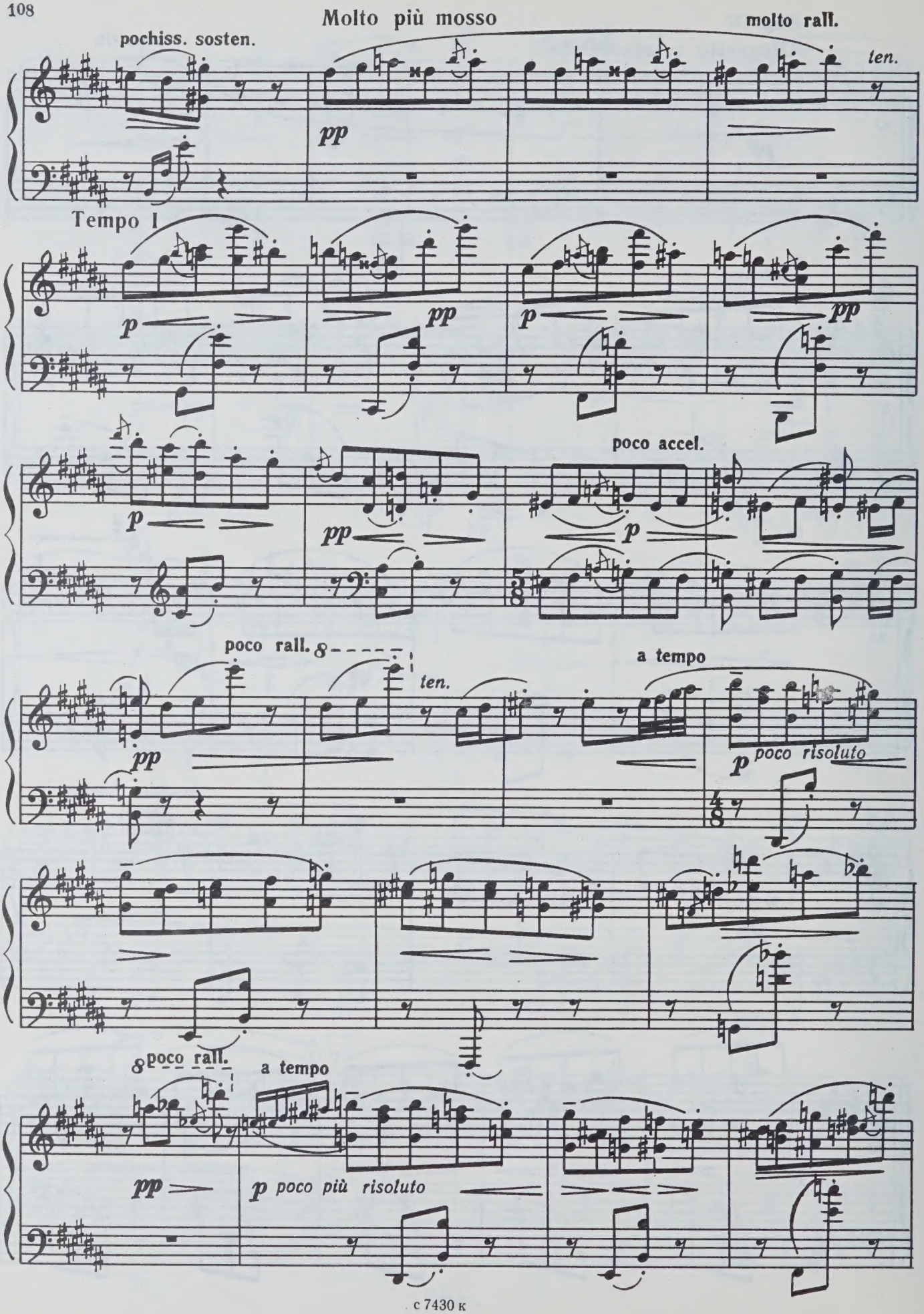


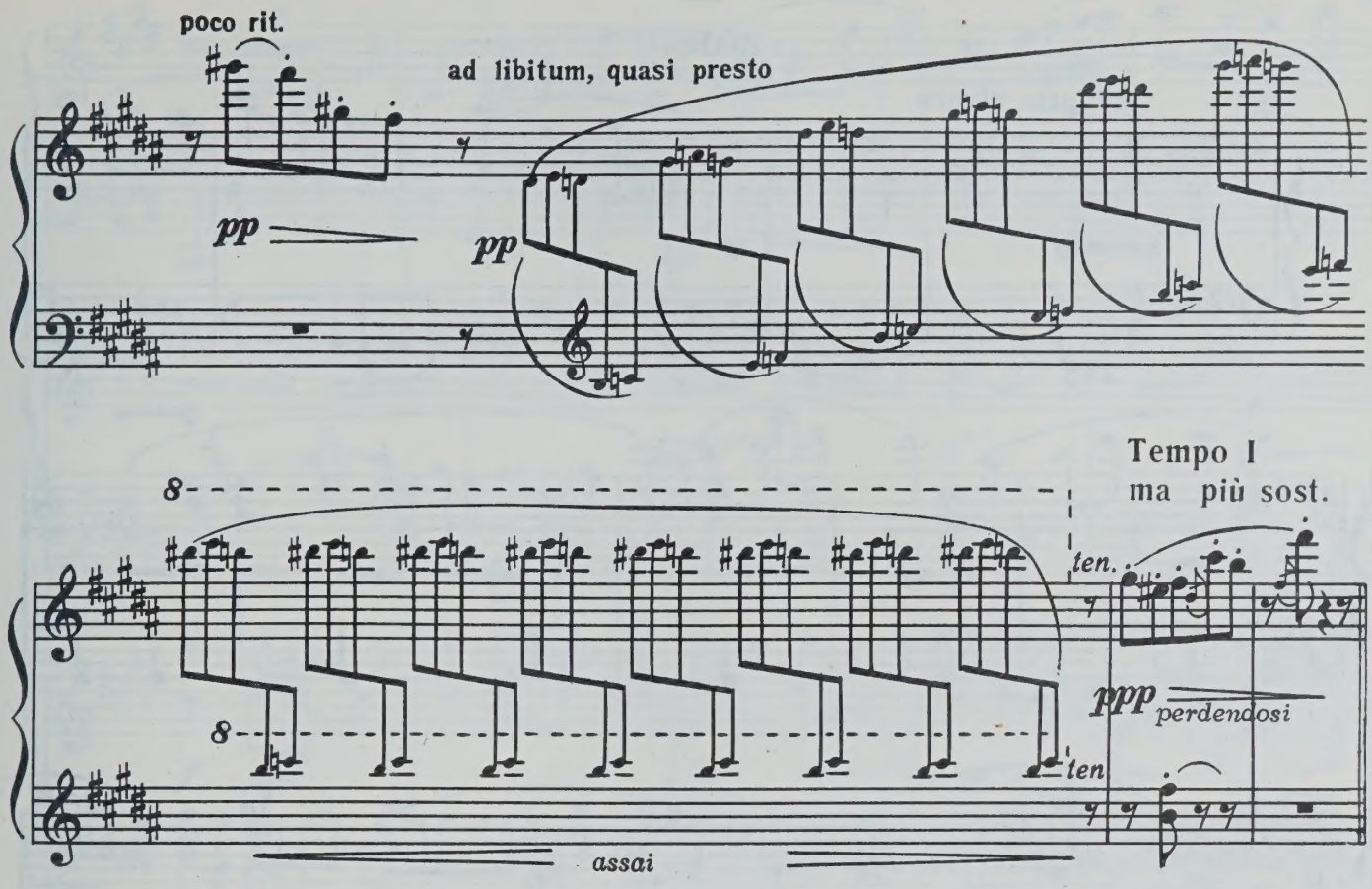

sf
f
mp
mf
f
mf
p
ten.
pp
mp
p
pp
mp
3
3
f
p
f
mf
p
mf
p
pp
mp
p
ppp
p
pp

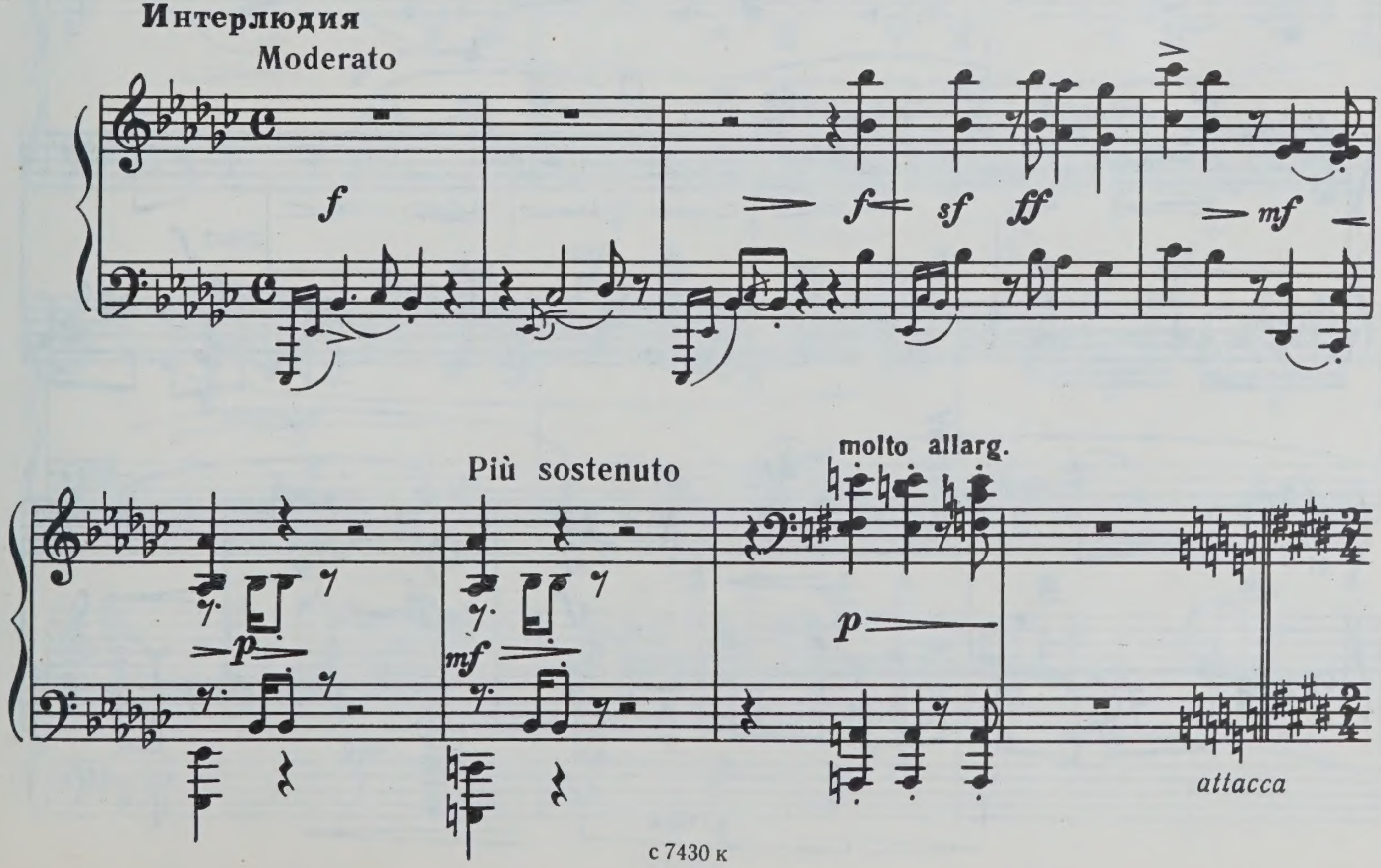
Bap. IV

Allegretto mormorando



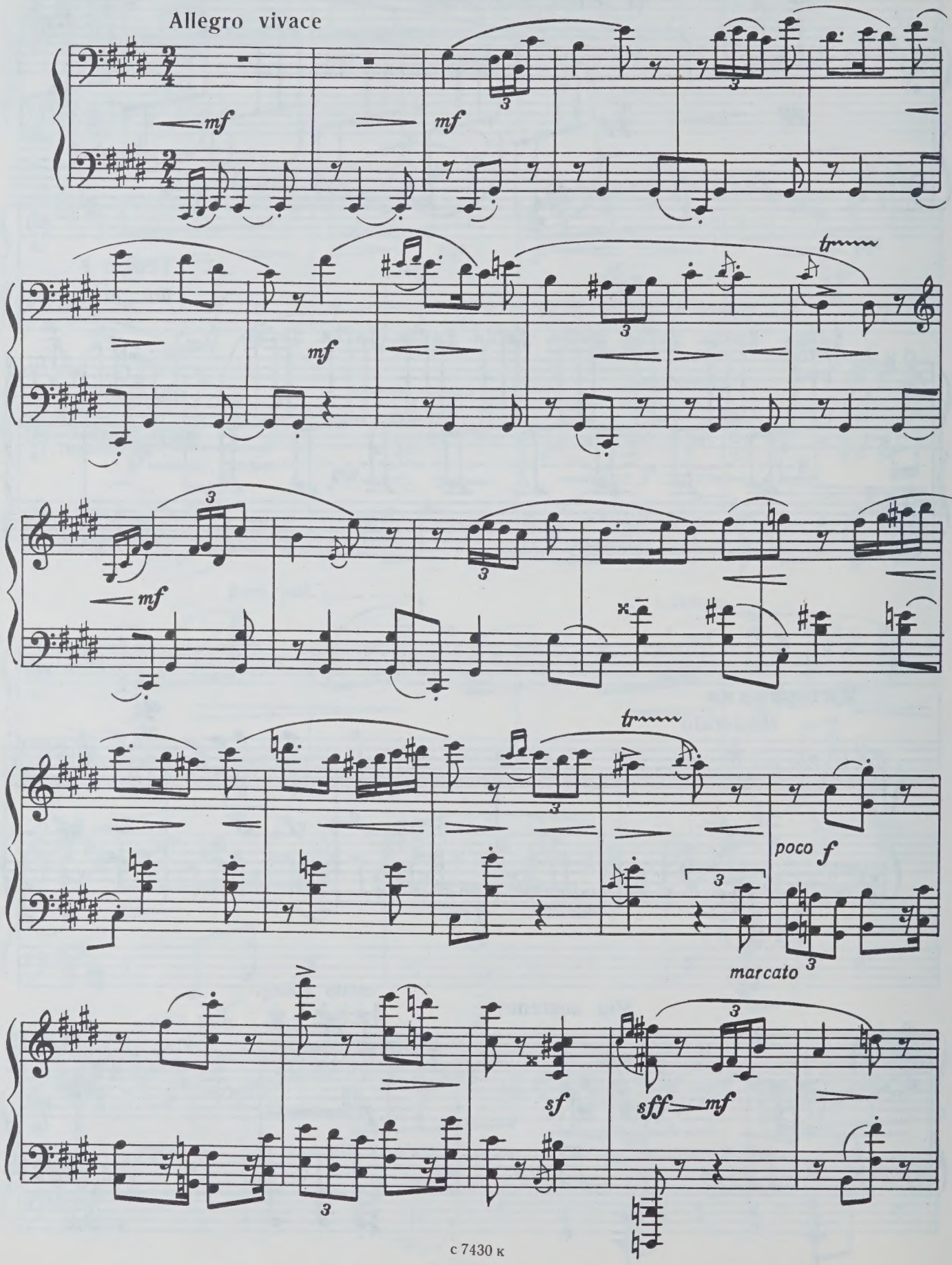

Molto più mosso
pochiss. sosten.
molto rall.
ten.
pp
Tempo I
p
pp
poco accel.
poco rall.
ten.
a tempo
poco risoluto
poco rall.
a tempo
poco più risoluto

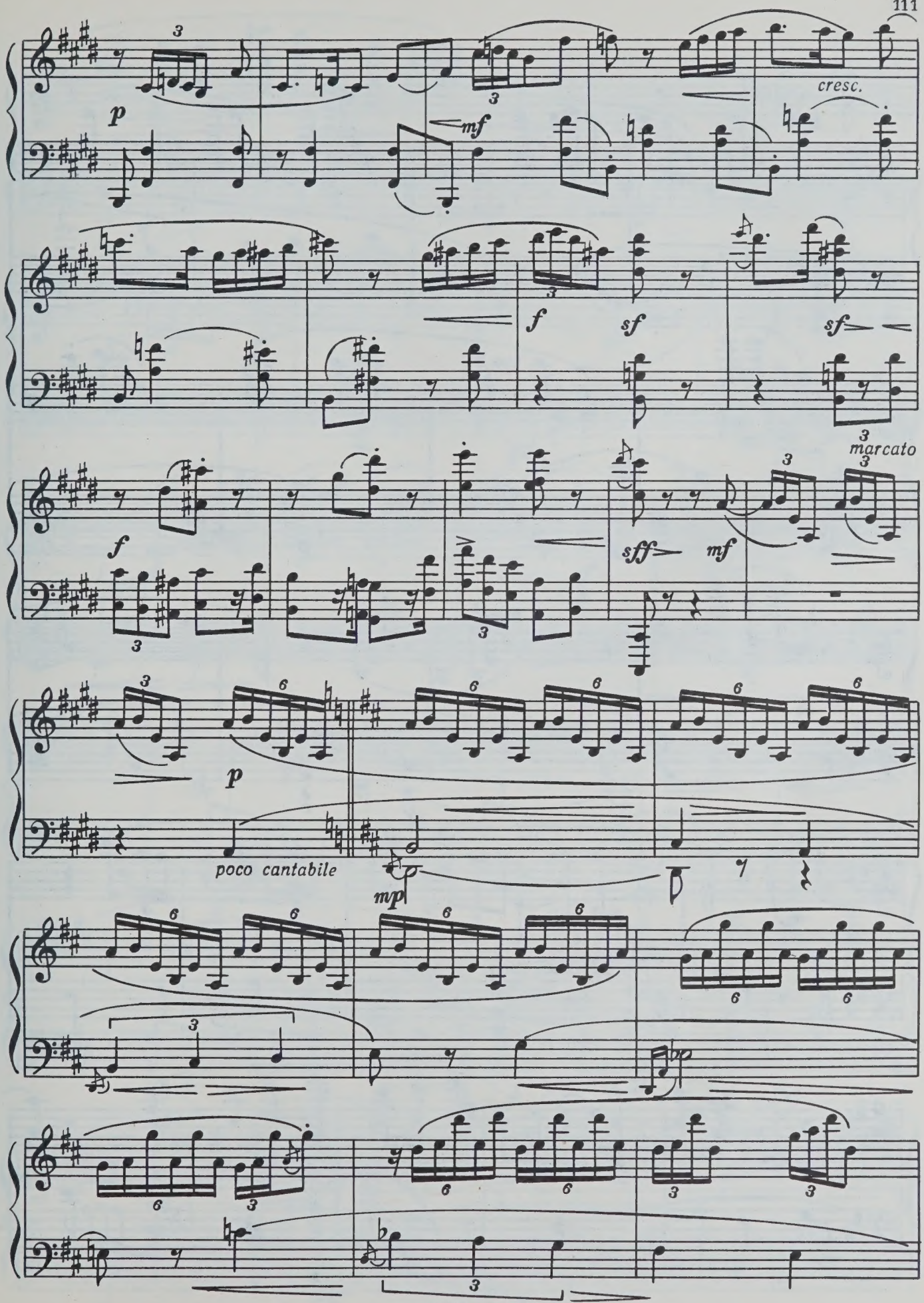

poco rit.
ad libitum, quasi presto
pp
pp
8
8
assai
Tempo I
ma più sost.
ten.
ppp
perdendosi
ten

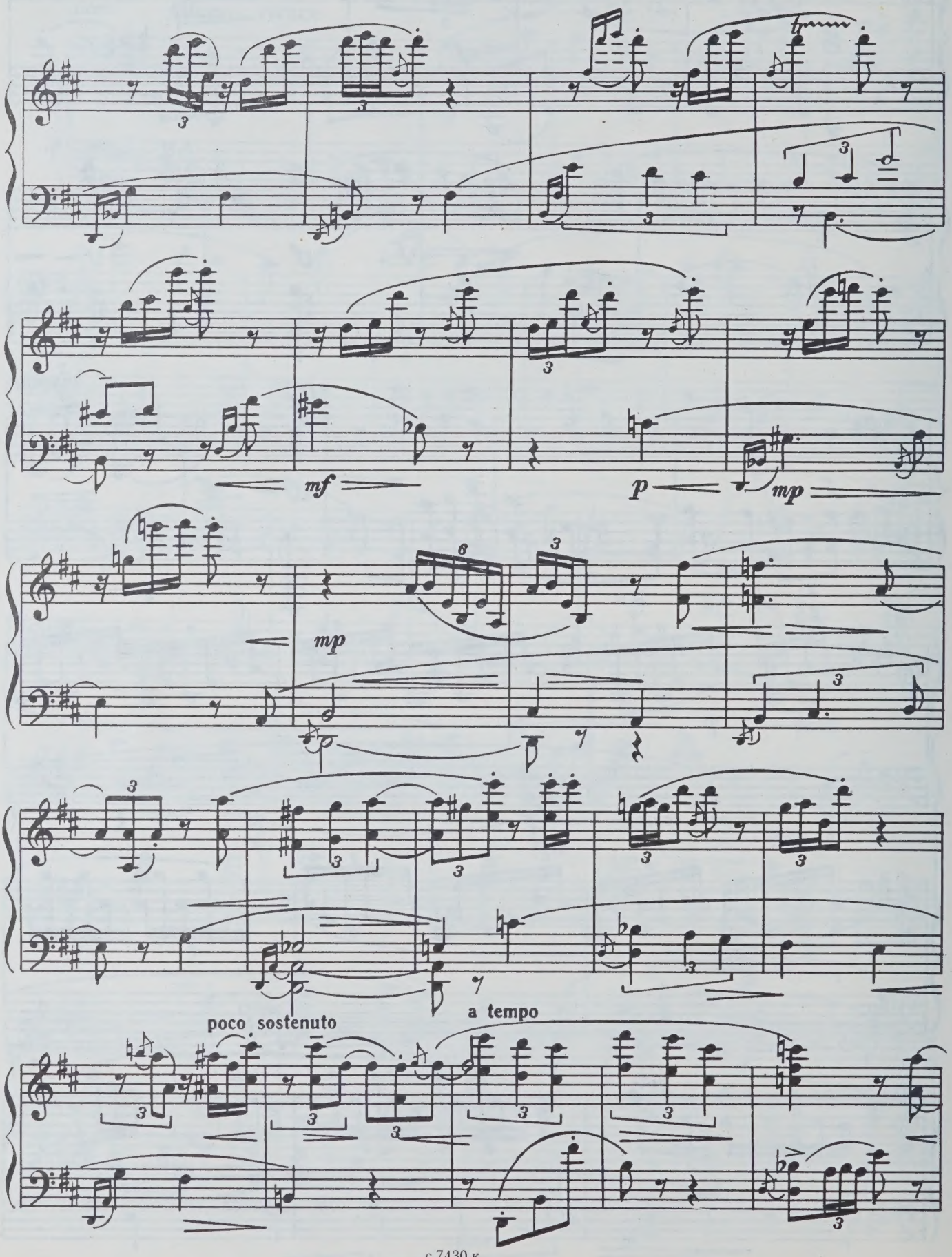

Интерлюдия
Moderato
f
f
sf
ff
mf
Più sostenuto
molto allarg.
p
mf
p
attacca

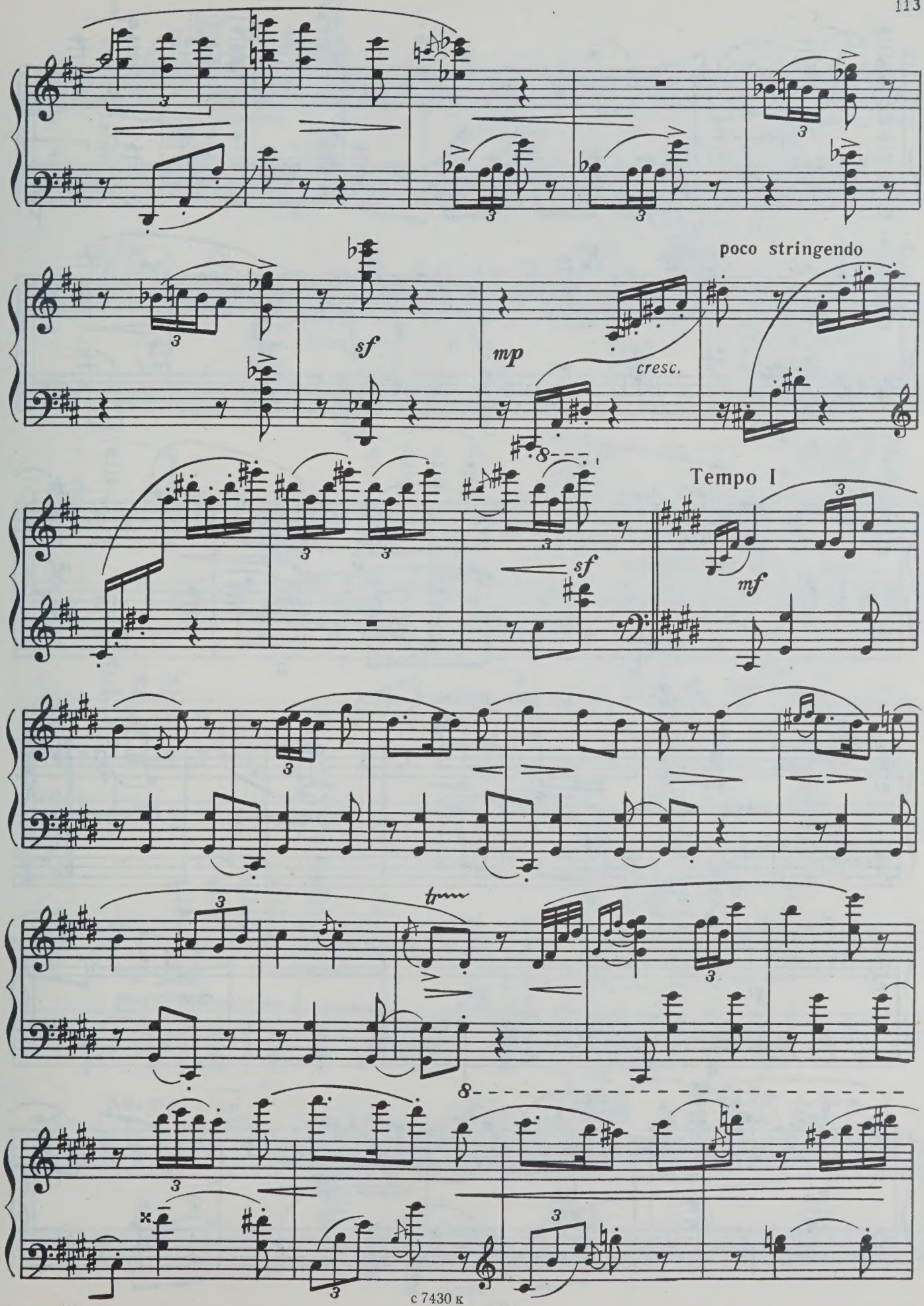
III

РОНДО

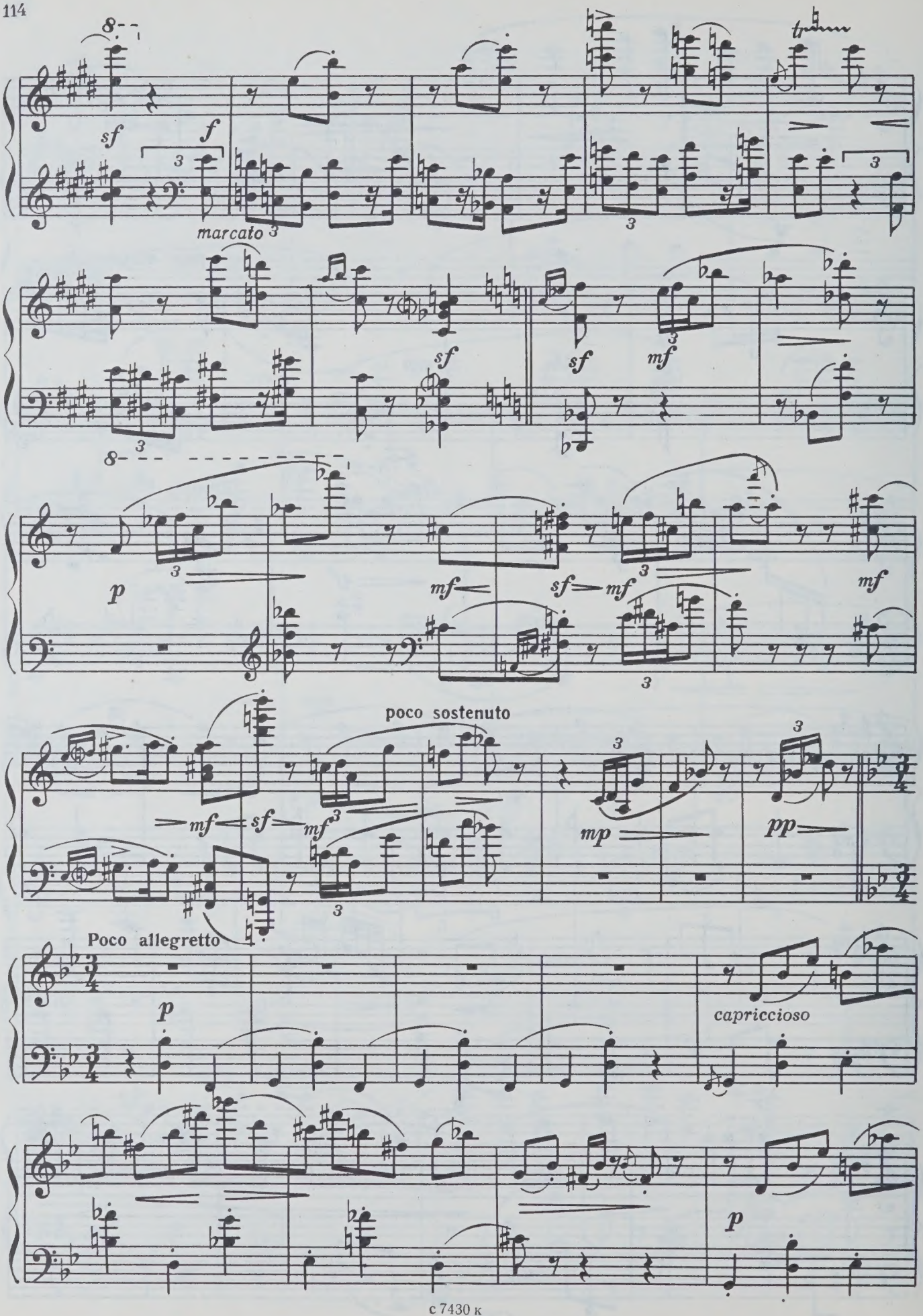


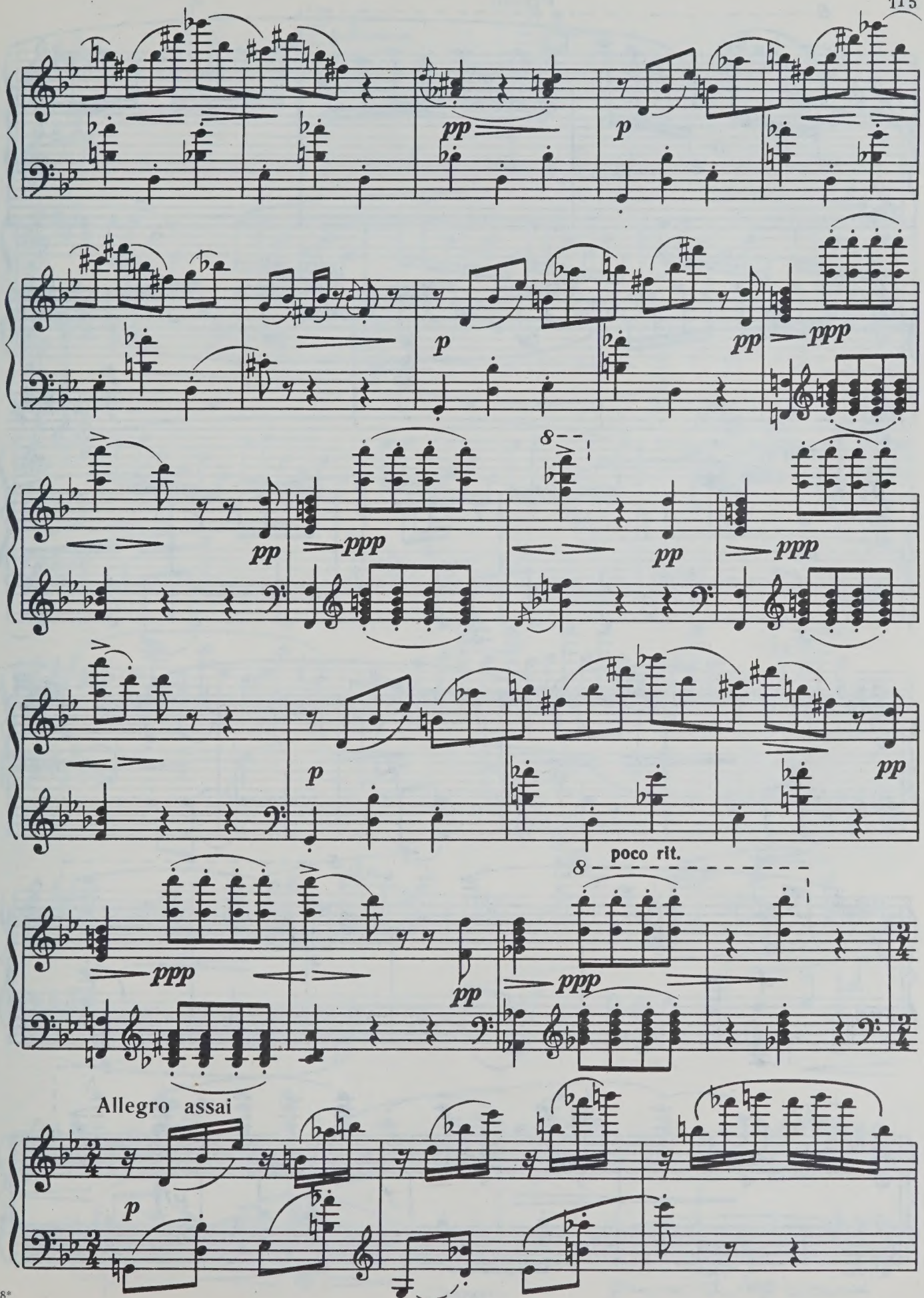

p
mf
cresc.
f
sf
sf
f
sff
mf
marcato
p
poco cantabile
mp


mf
p
mp
mp
poco sostenuto
a tempo

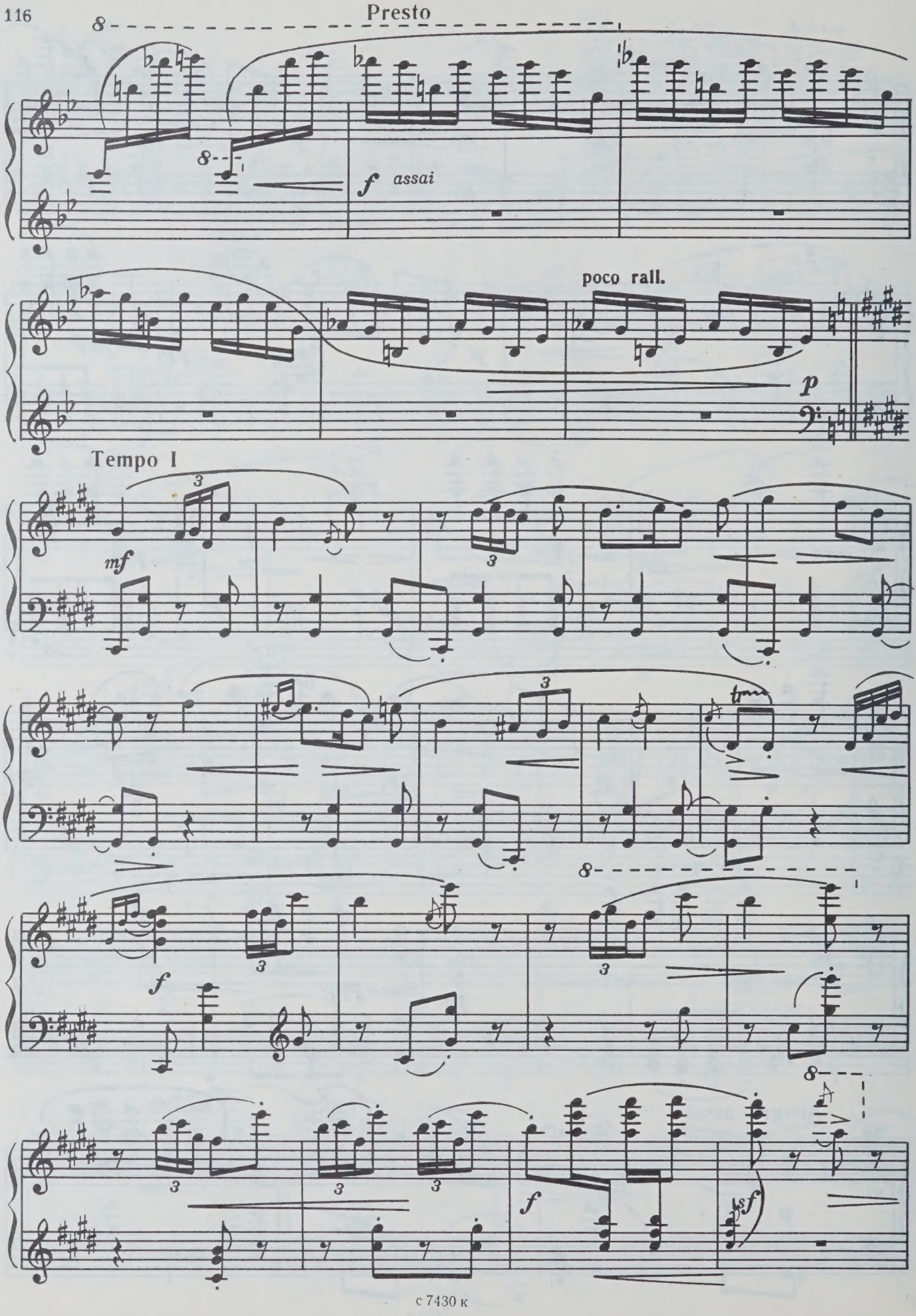


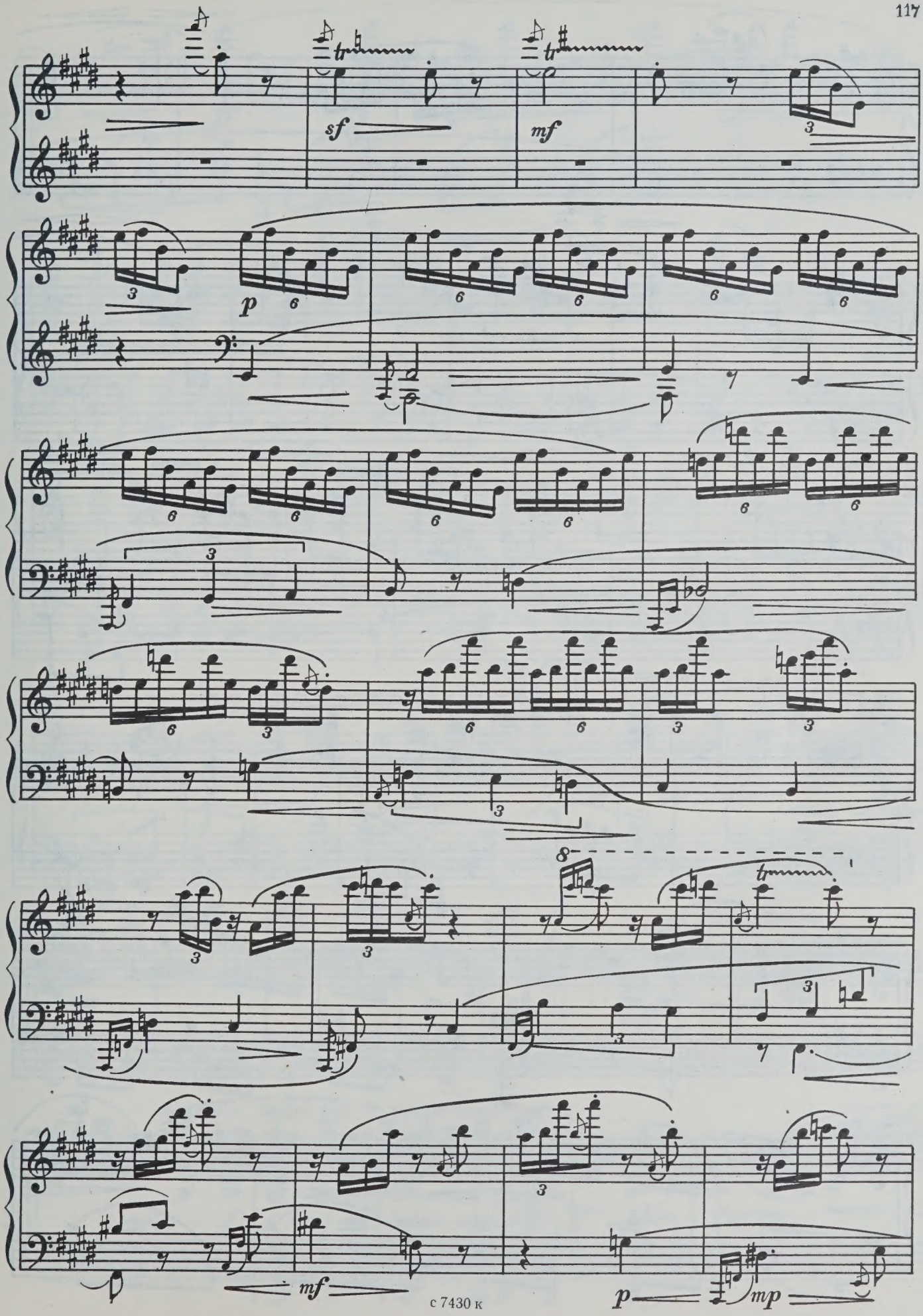
8 — зак. 807

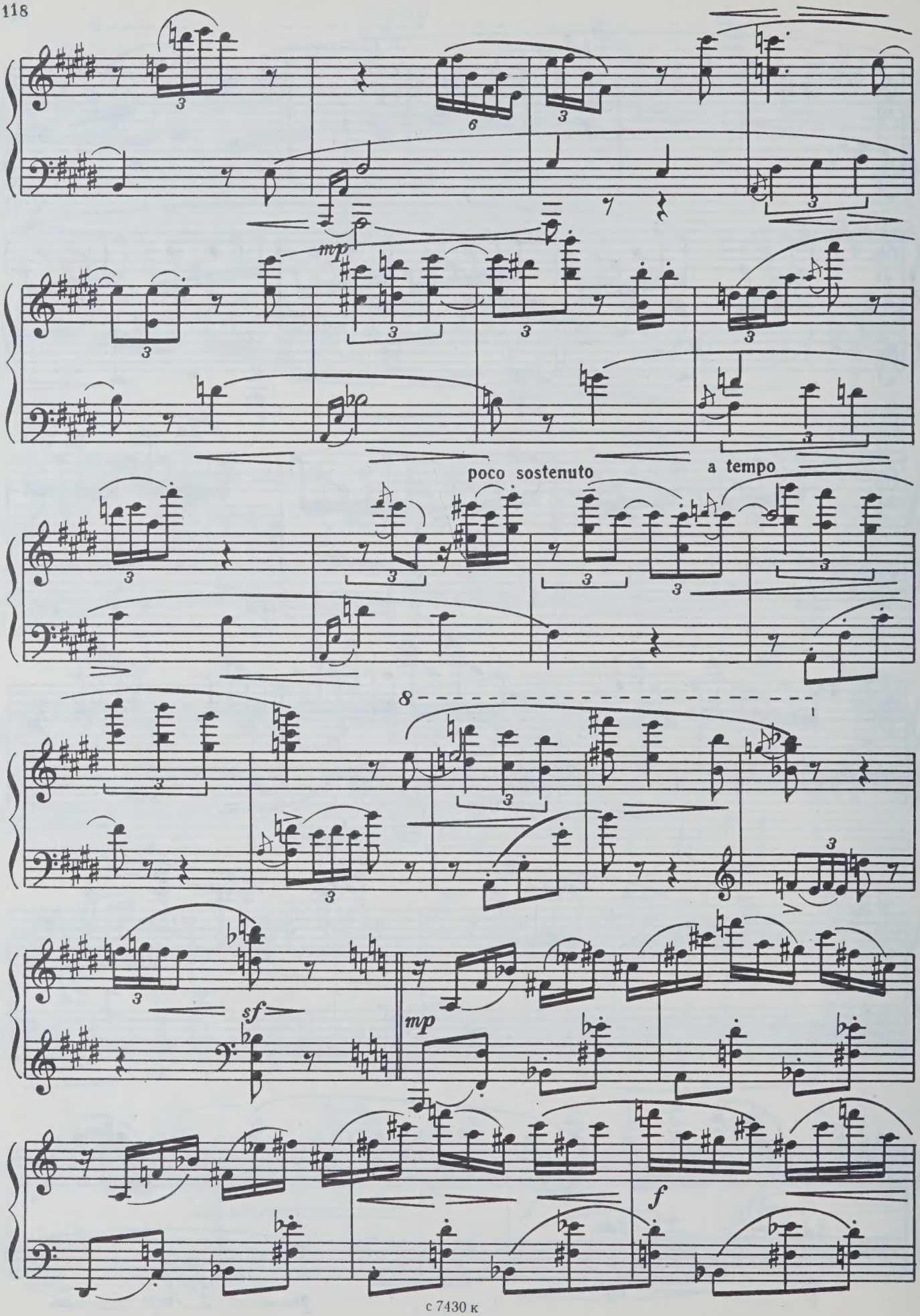

8
sf
f
marcato
sf
sf
mf
p
mf
sf
mf
mf
poco sostenuto
mf
sf
mf
mp
pp
Poco allegretto
p
capriccioso
p

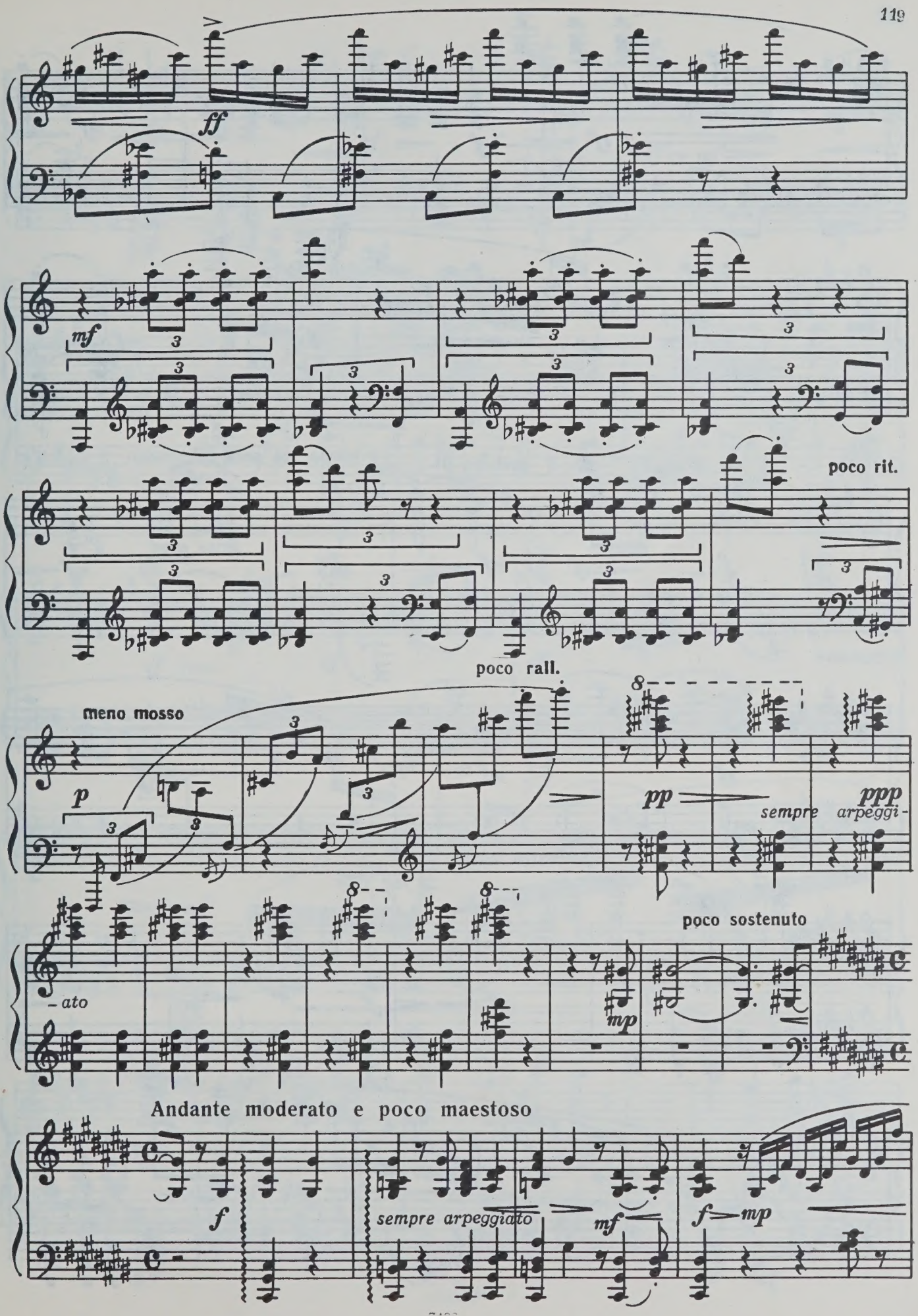

pp
p
pp
ppp
p
pp
ppp
pp
ppp
p
pp
poco rit.
ppp
pp
ppp
Allegro assai
p

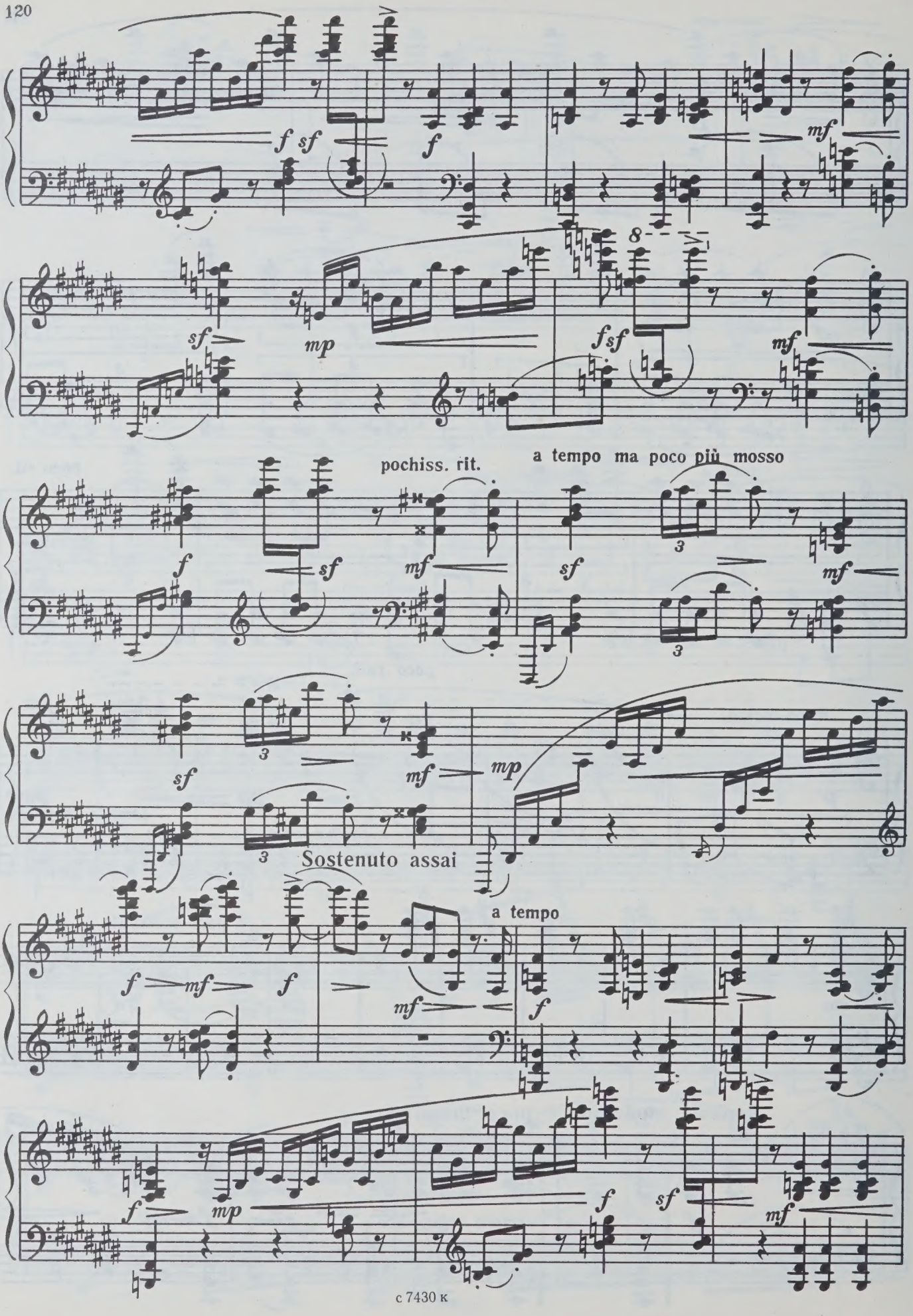
с 7430 к

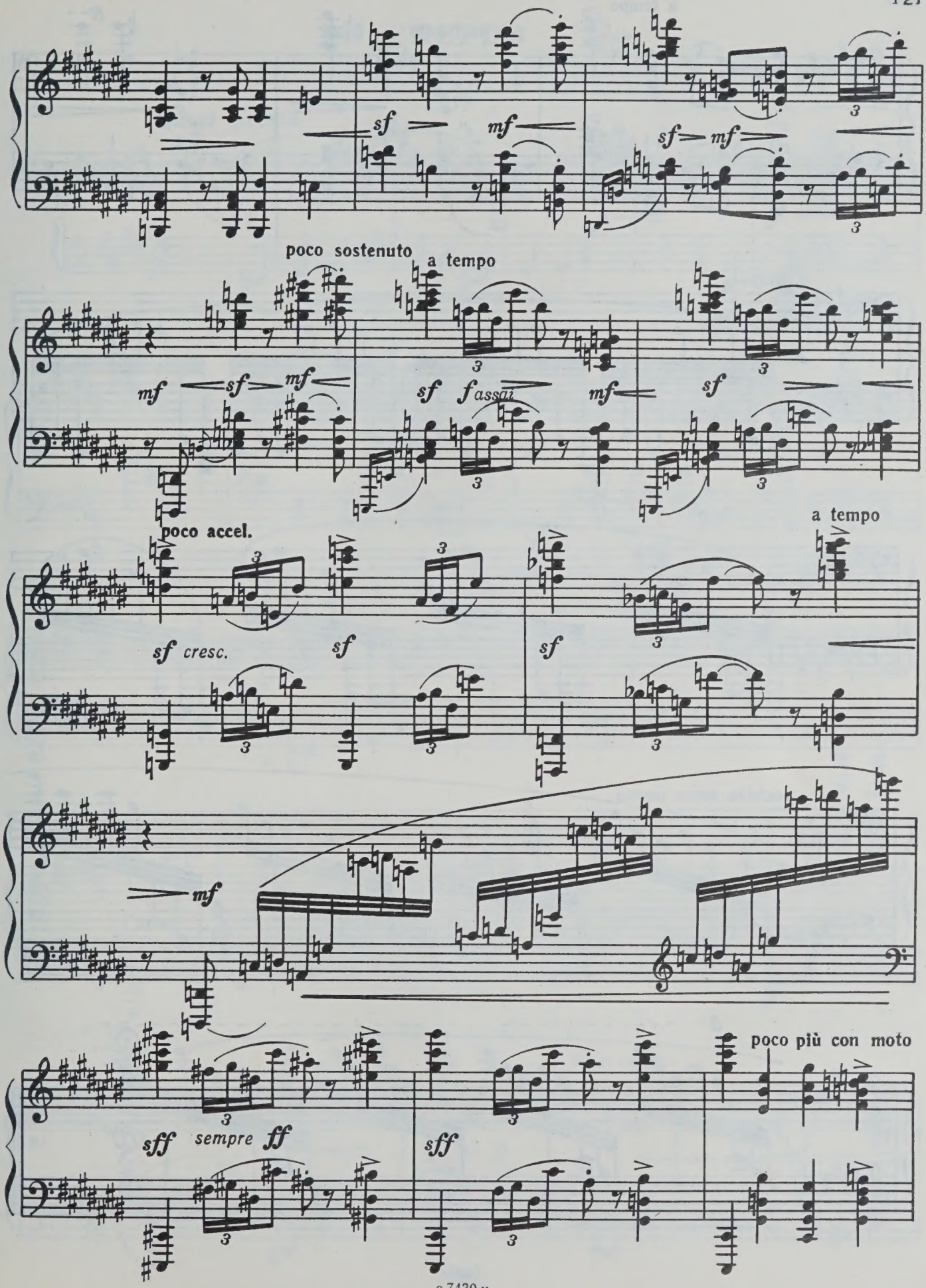

Presto
f assai
poco rall.
p
Tempo I
mf
f
f
sf

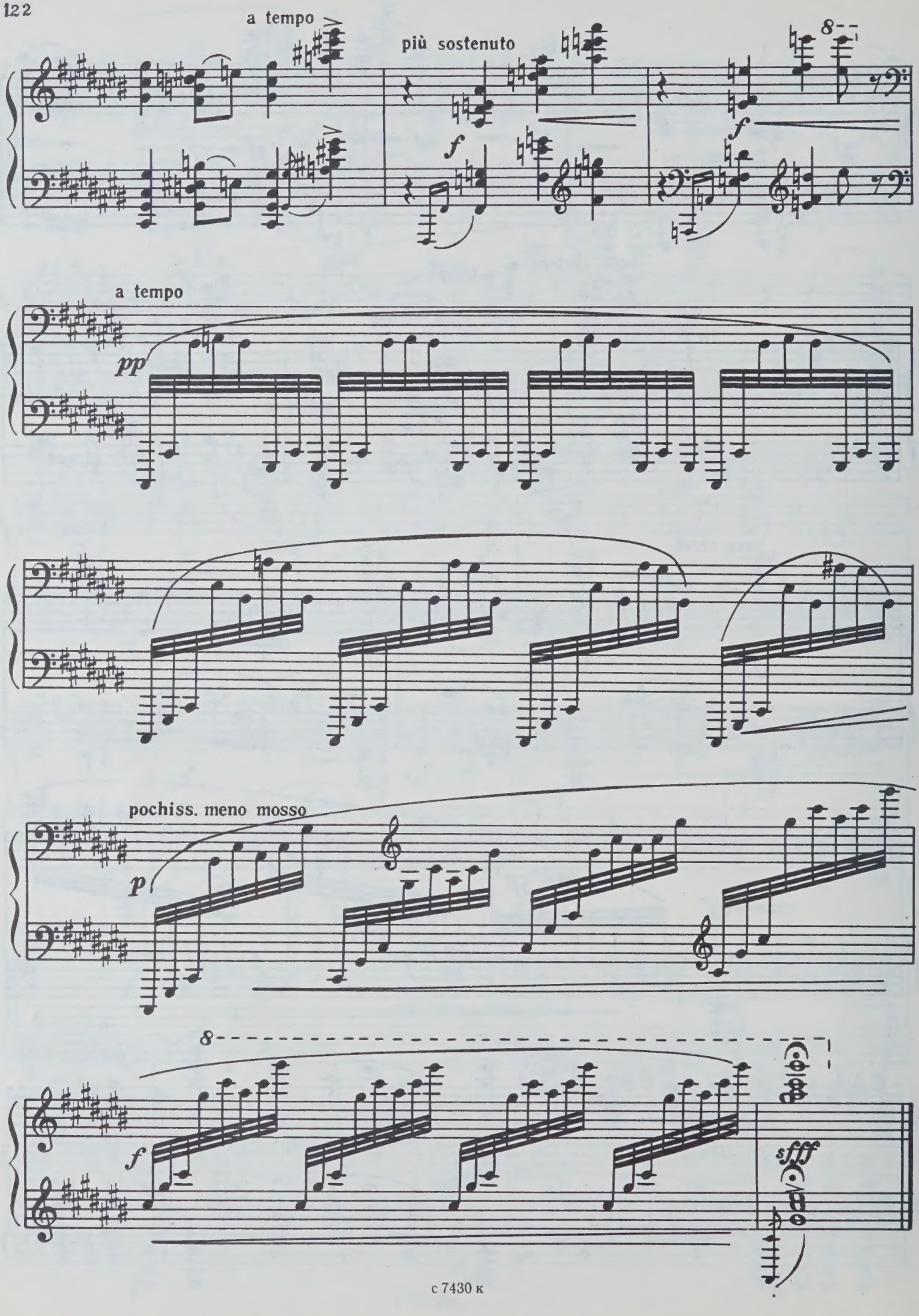

sf
mf
p
mf
p
mp


mp
poco sostenuto
a tempo
8
sf
mp
f

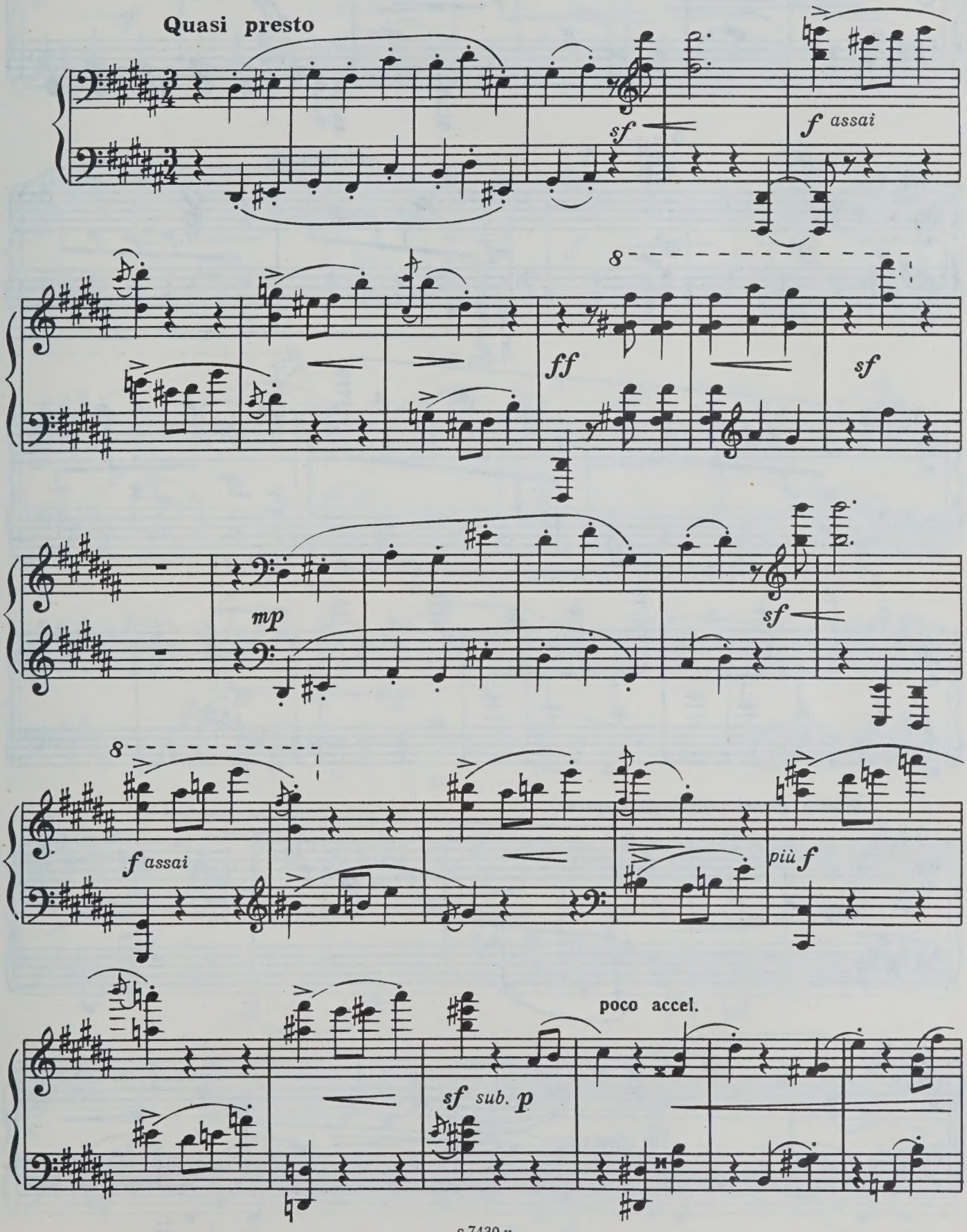

ff
mf
poco rit.
poco rall.
meno mosso
p
pp
sempre
ppp
arpeggi-
– ato
mp
poco sostenuto
Andante moderato e poco maestoso
f
sempre arpeggiato
mf
f—mp

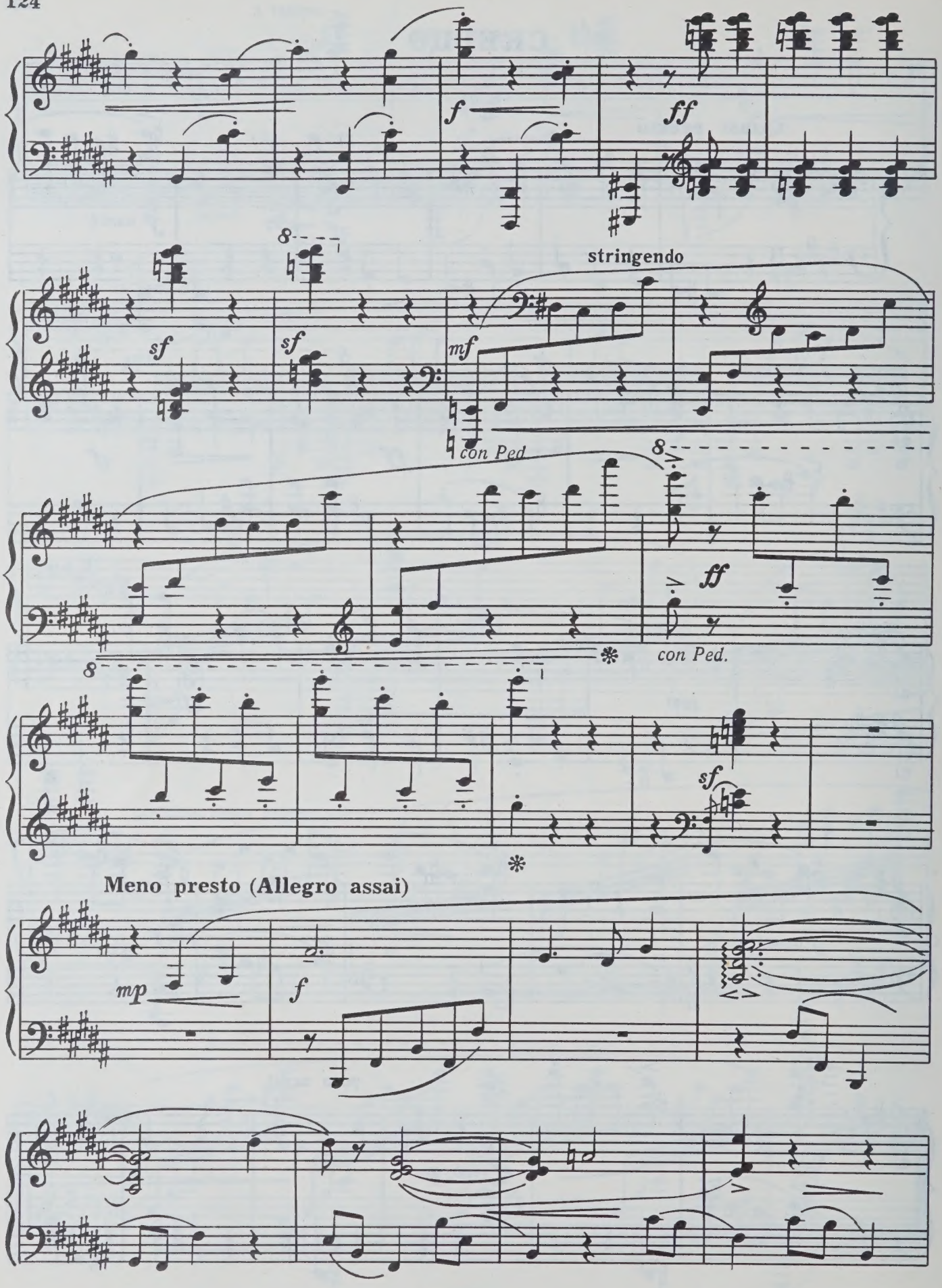

pochiss. rit.
a tempo ma poco più mosso
Sostenuto assai
a tempo

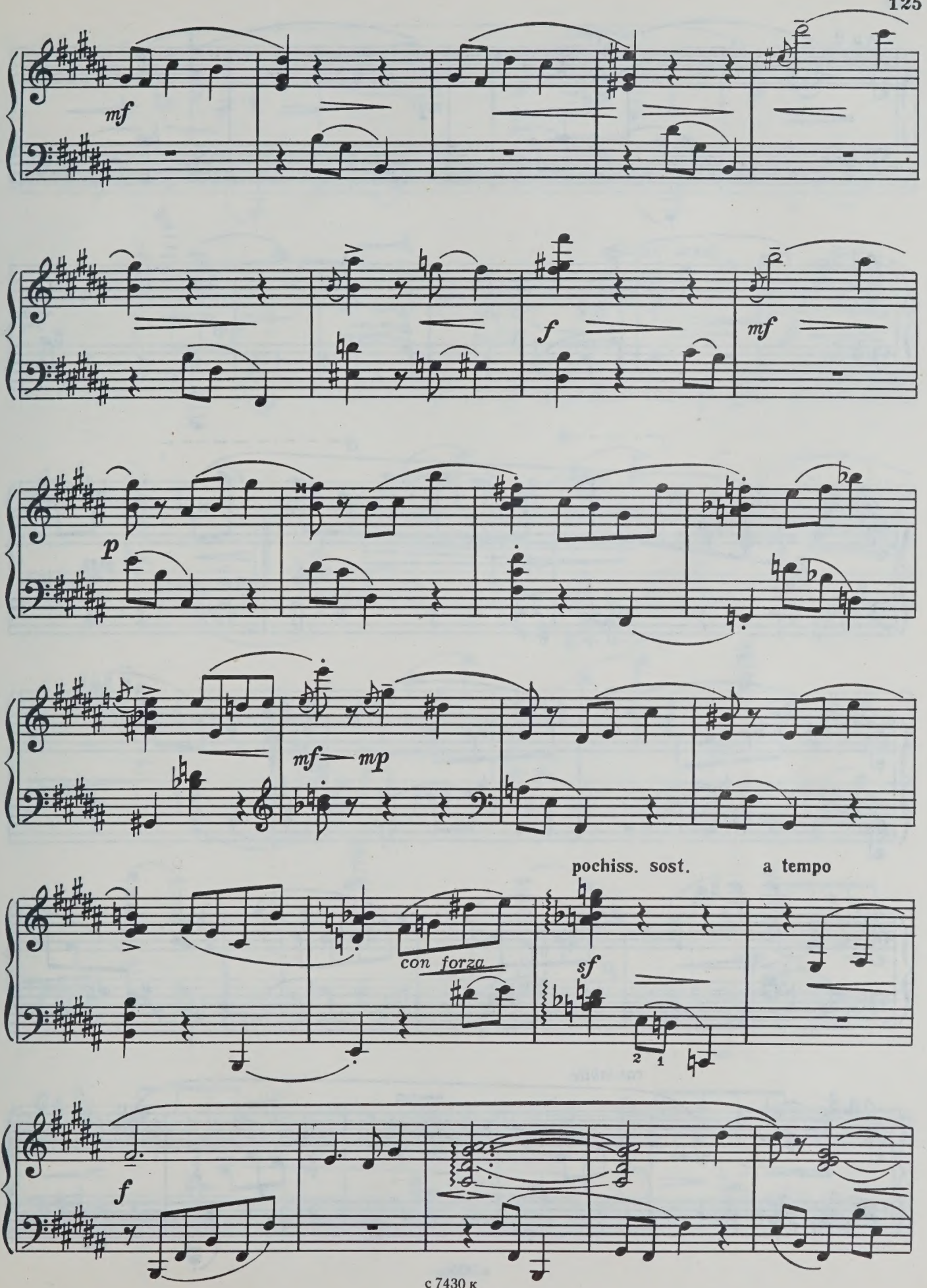

sf mf
sf mf
poco sostenuto
a tempo
mf sf mf
sf f assai mf
sf
poco accel.
a tempo
sf cresc.
sf
sf
mf
sff sempre ff
sff
poco più con moto

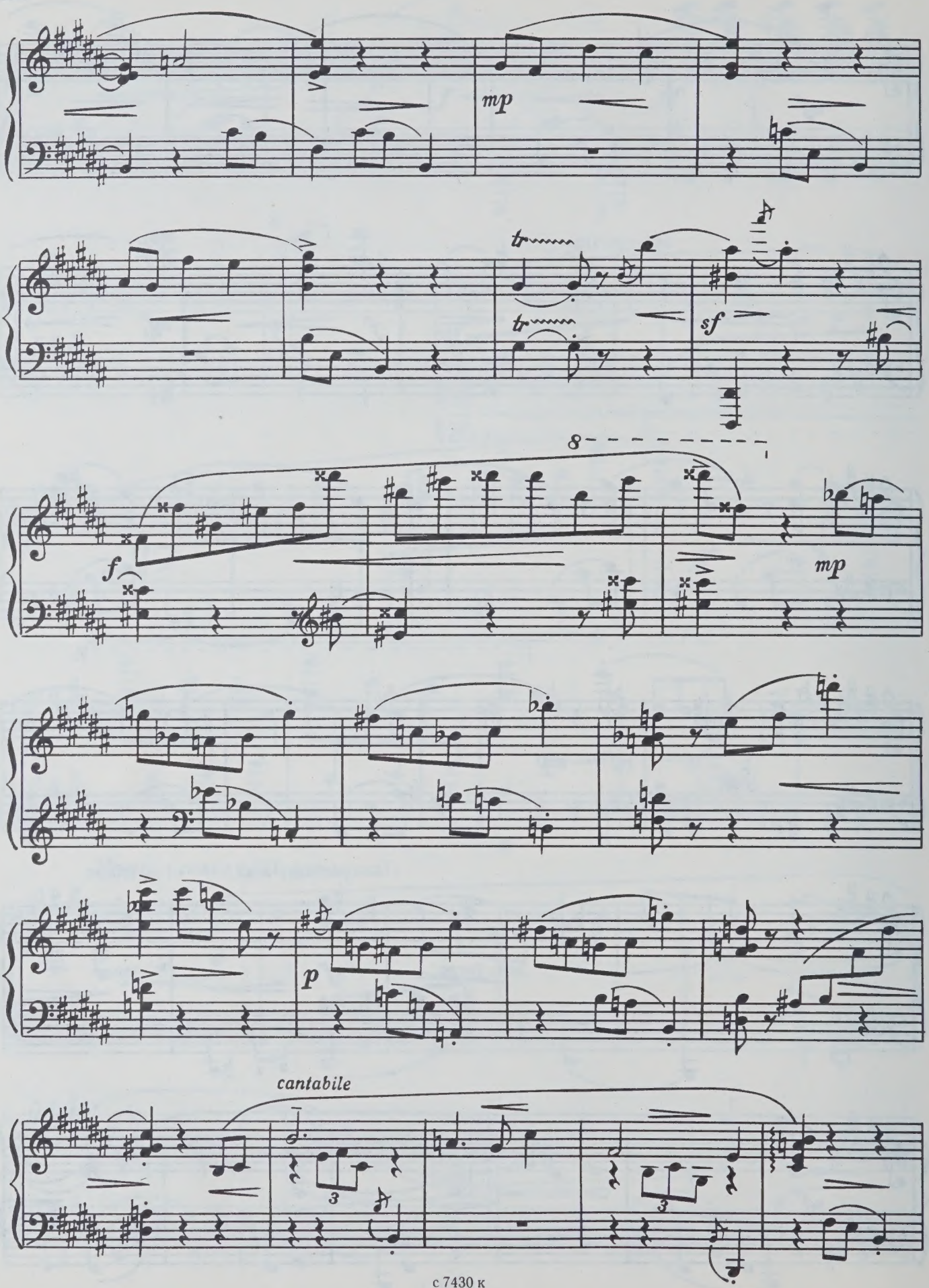

a tempo
più sostenuto
8
f
f
a tempo
pp
pochiss. meno mosso
p
8
f
sfff

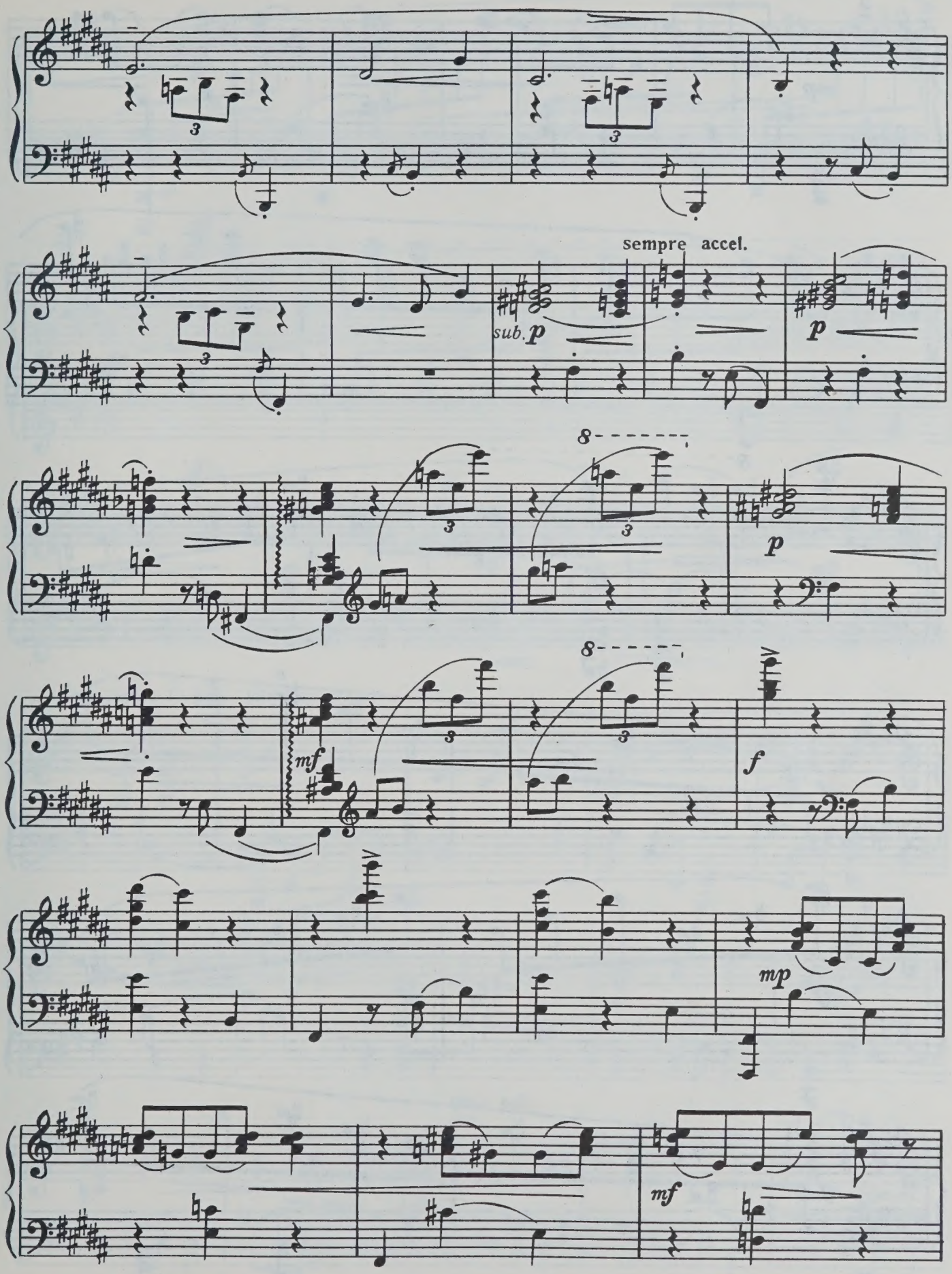
СКЕРЦО

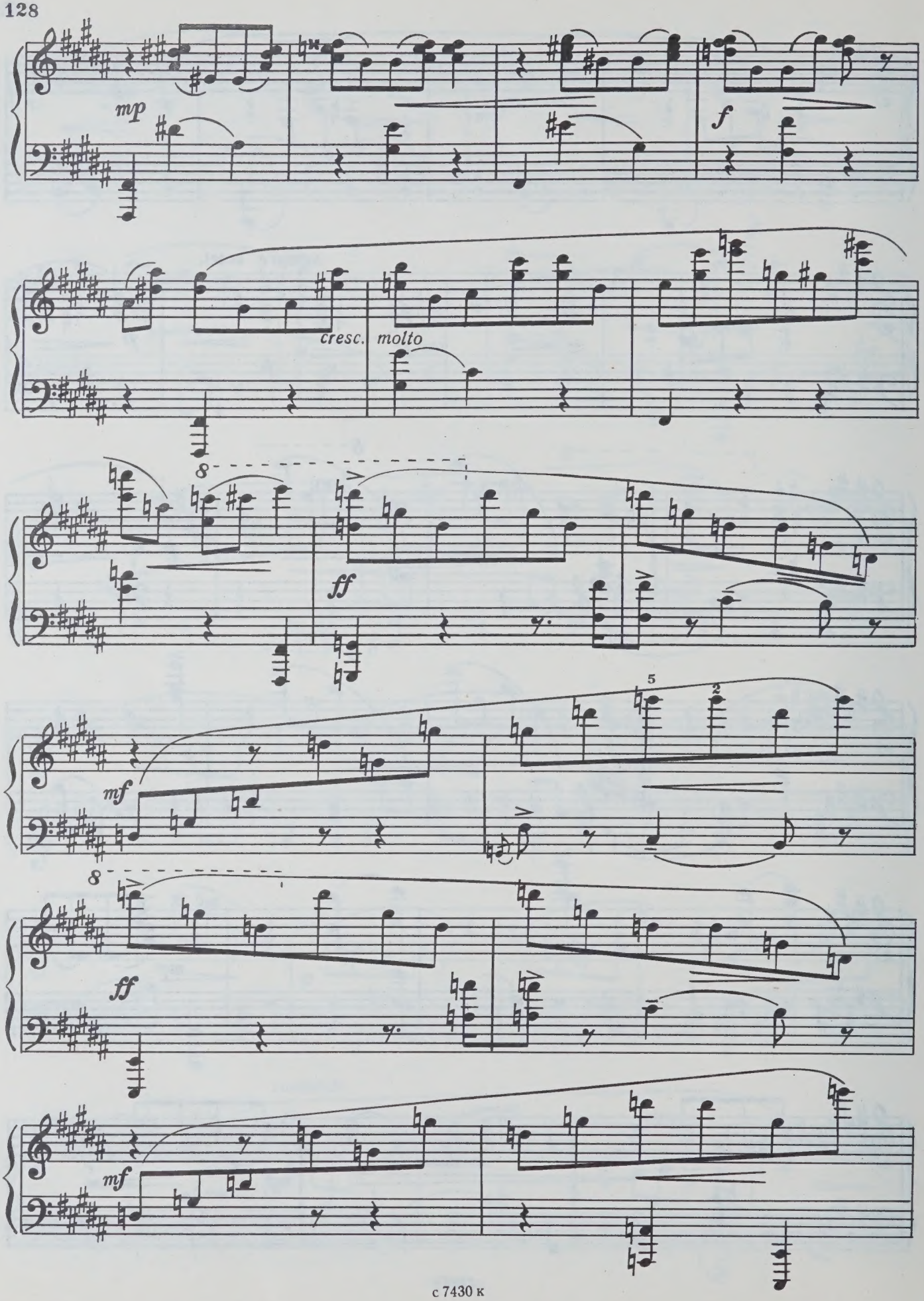

Quasi presto
sf
f assai
8
ff
sf
mp
sf
8
f assai
più f
poco accel.
sf sub. p

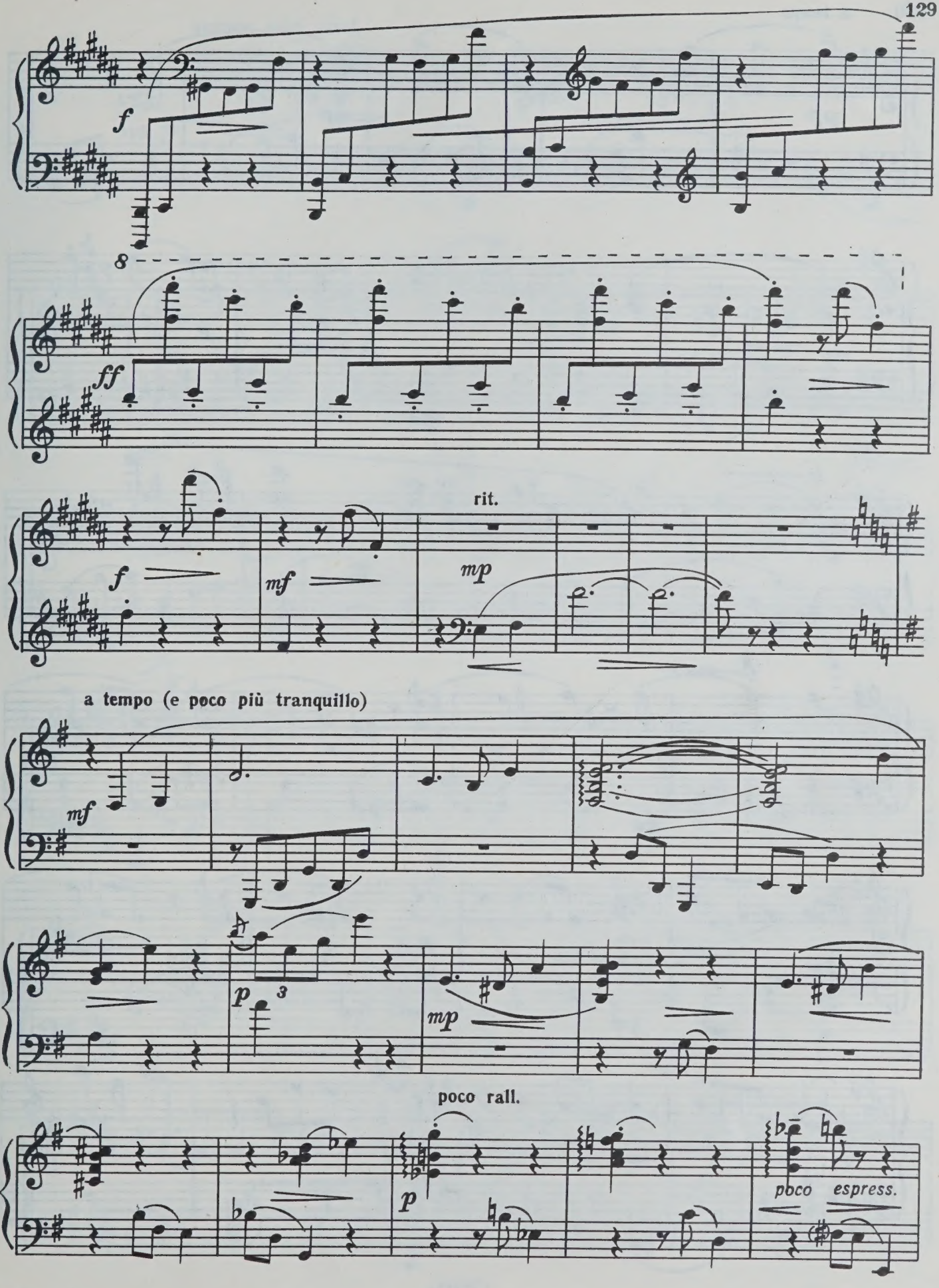

f
ff
sf
sf
stringendo
mf
con Ped
ff
con Ped.
sf
Meno presto (Allegro assai)
mp
f


mf
f
mf
p
mf — mp
pochiss. sost.
a tempo
con forza
sf
f

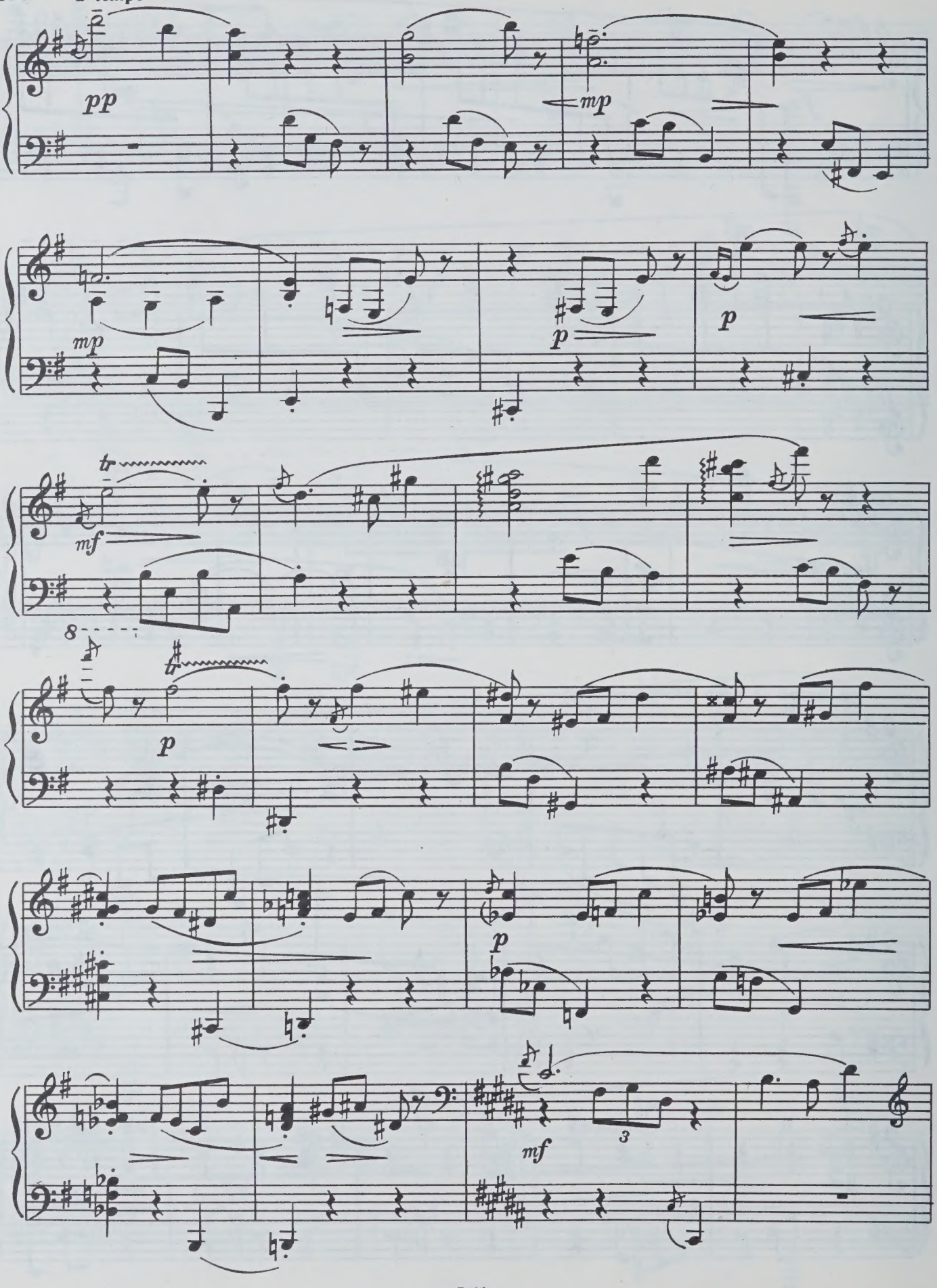

mp
tr
tr
sf
8
f
mp
p
cantabile
3
3

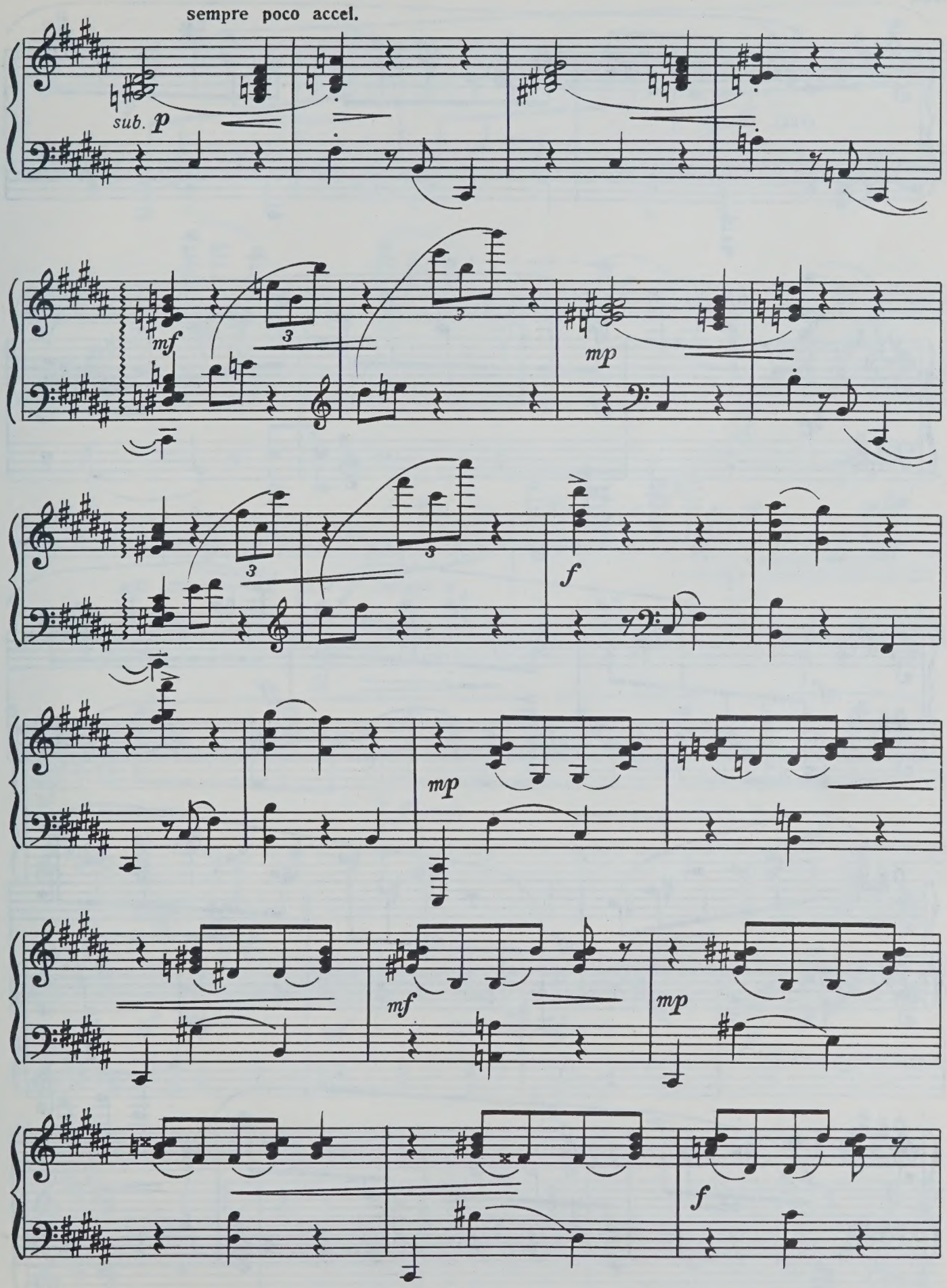

sempre accel.
sub. p
p
mf
f
mp
mf

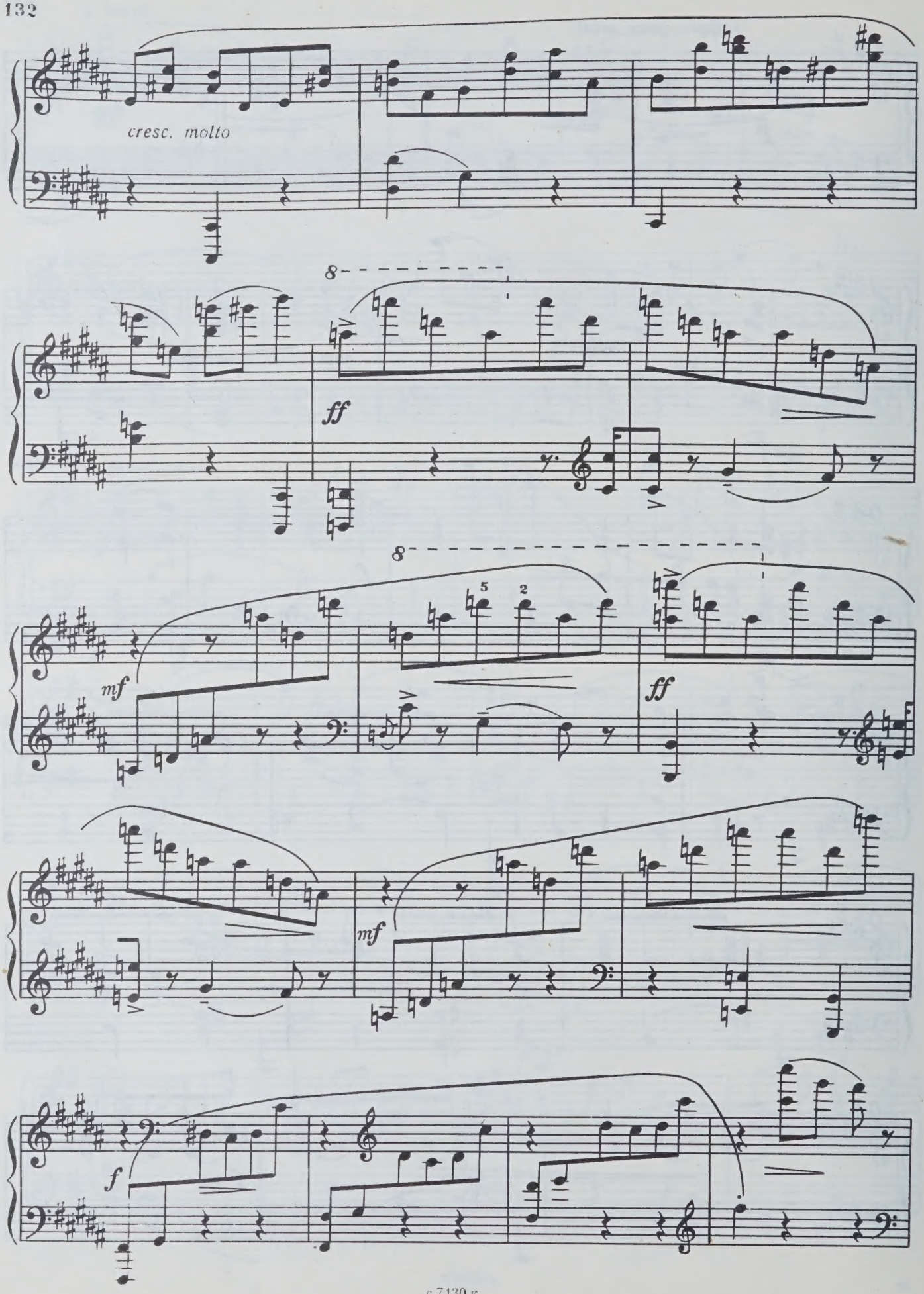

mp
f
cresc. molto
8
ff
mf
5
2
8
ff
mf

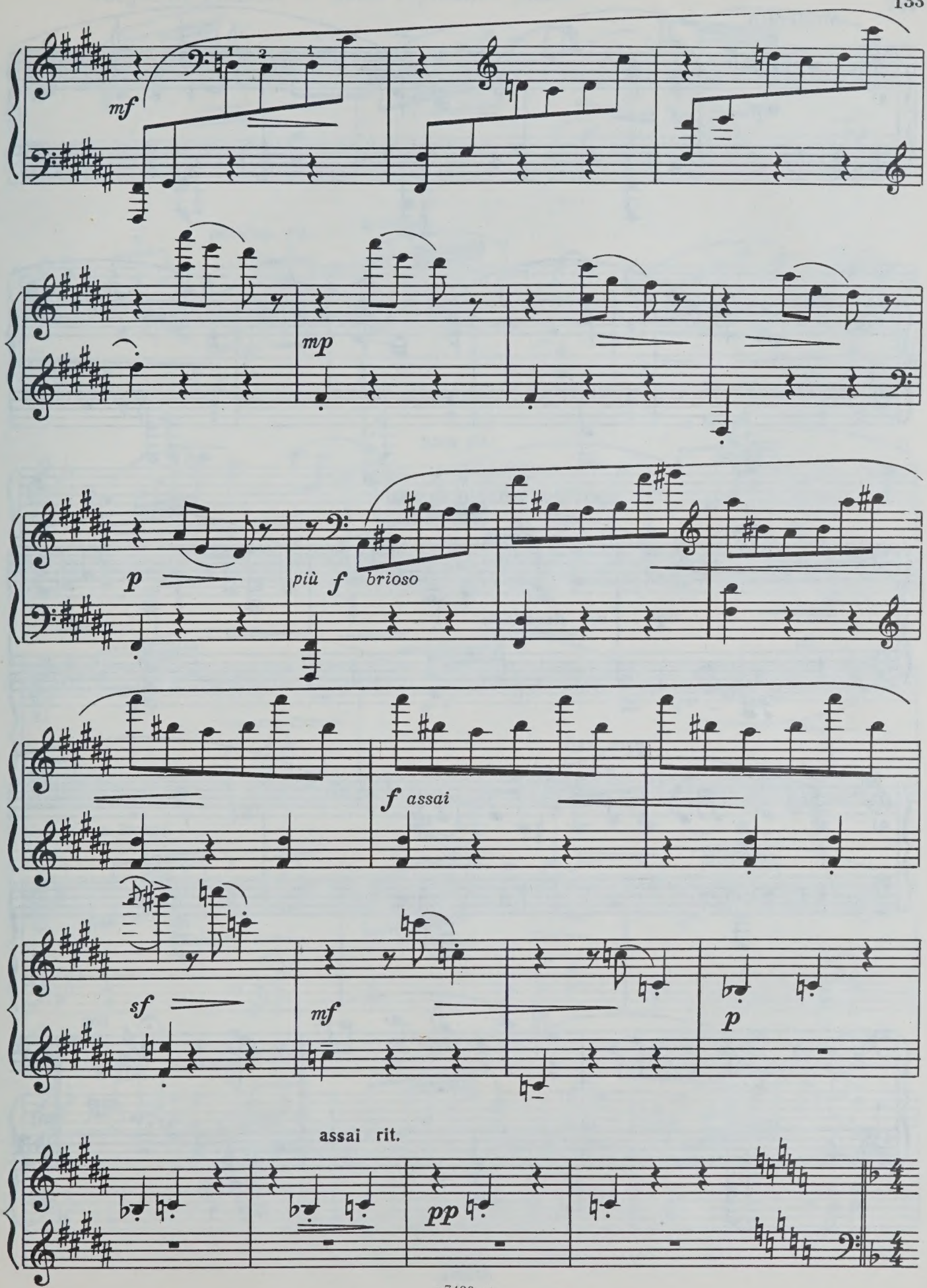

f
8
ff
rit.
f
mf
mp
a tempo (e poco più tranquillo)
mf
p
3
mp
poco rall.
p
poco espress.

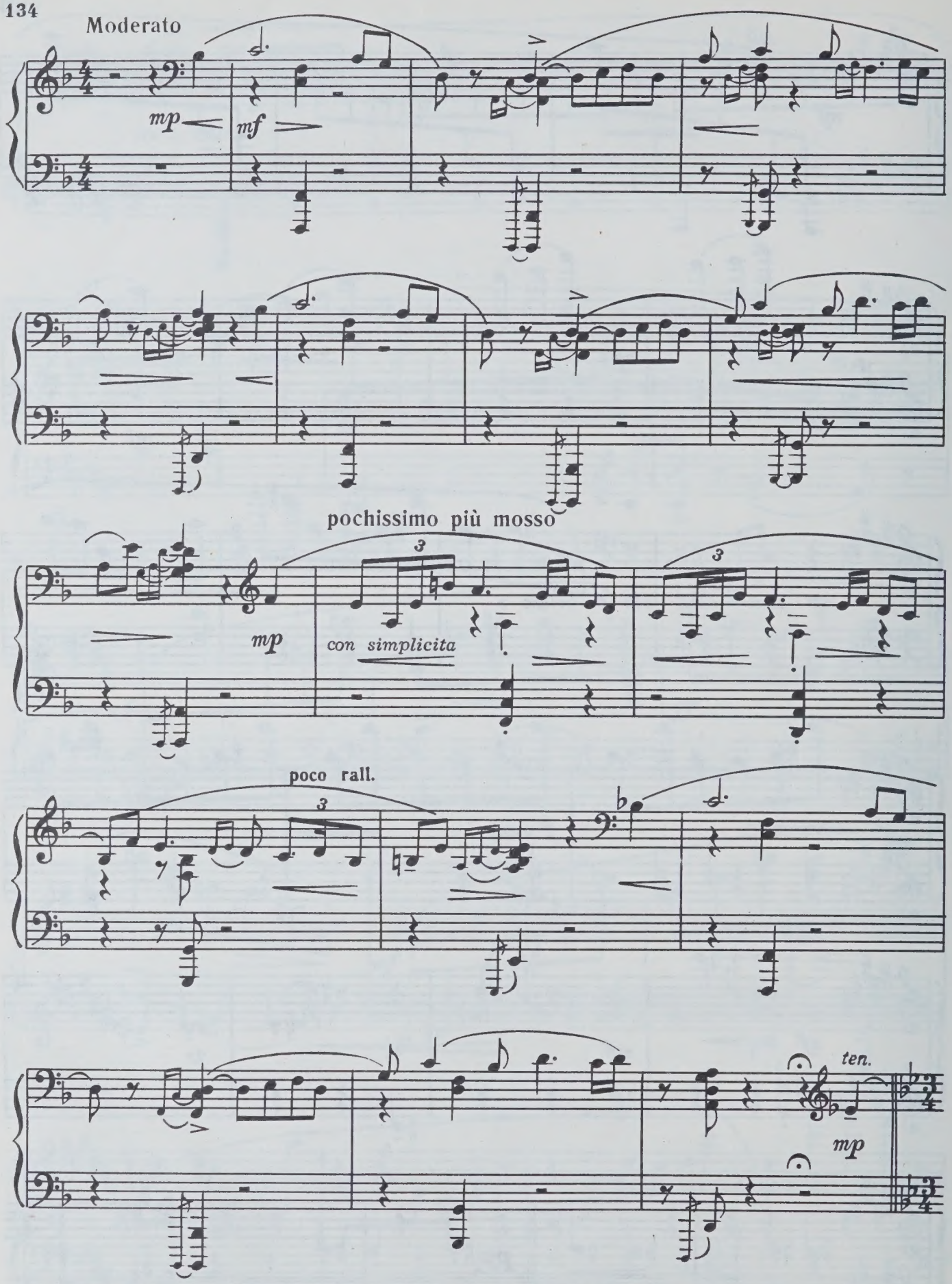
a tempo



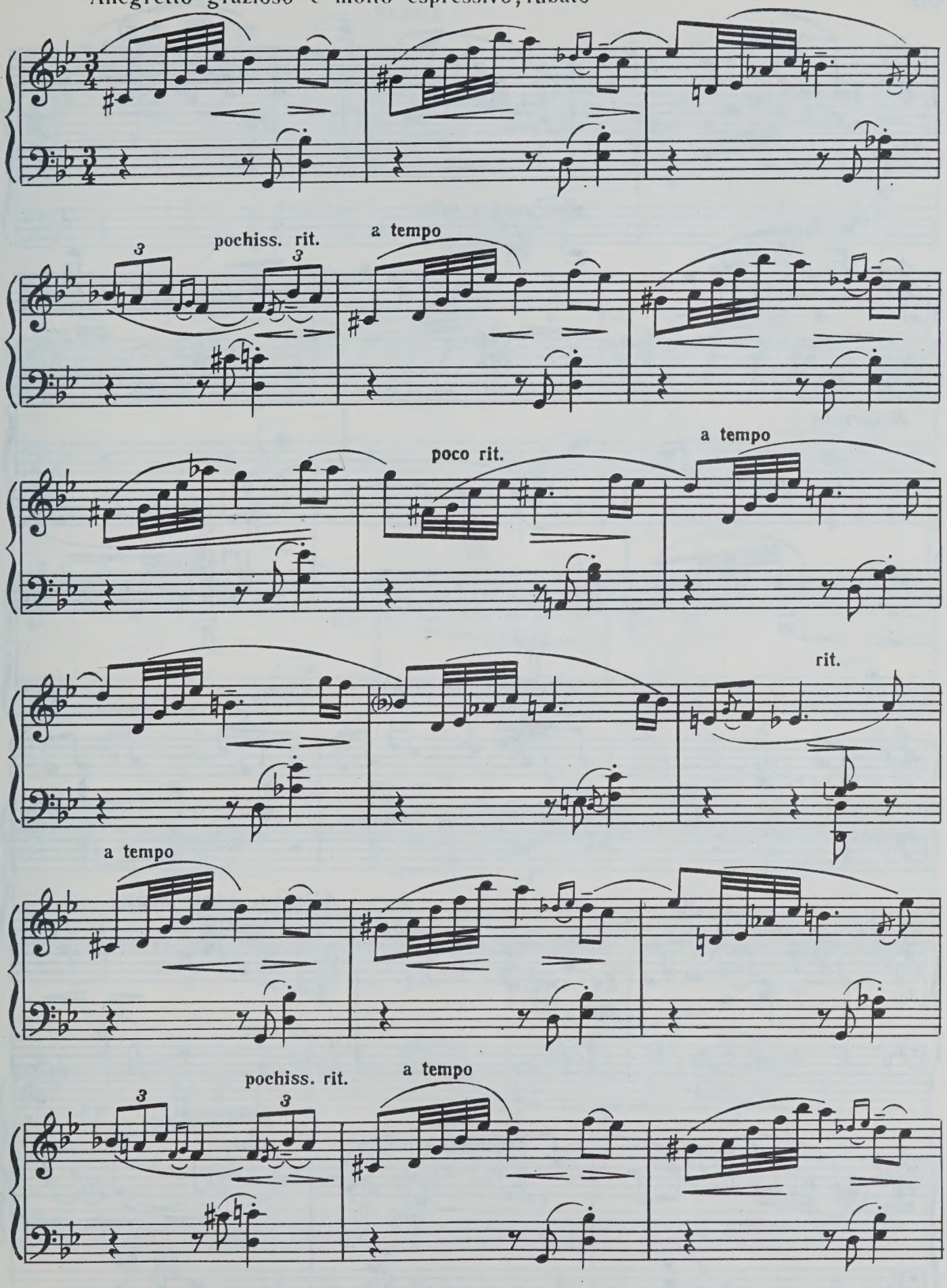

sempre poco accel.
sub. p
mf
mp
f
mp
mf
mp
f

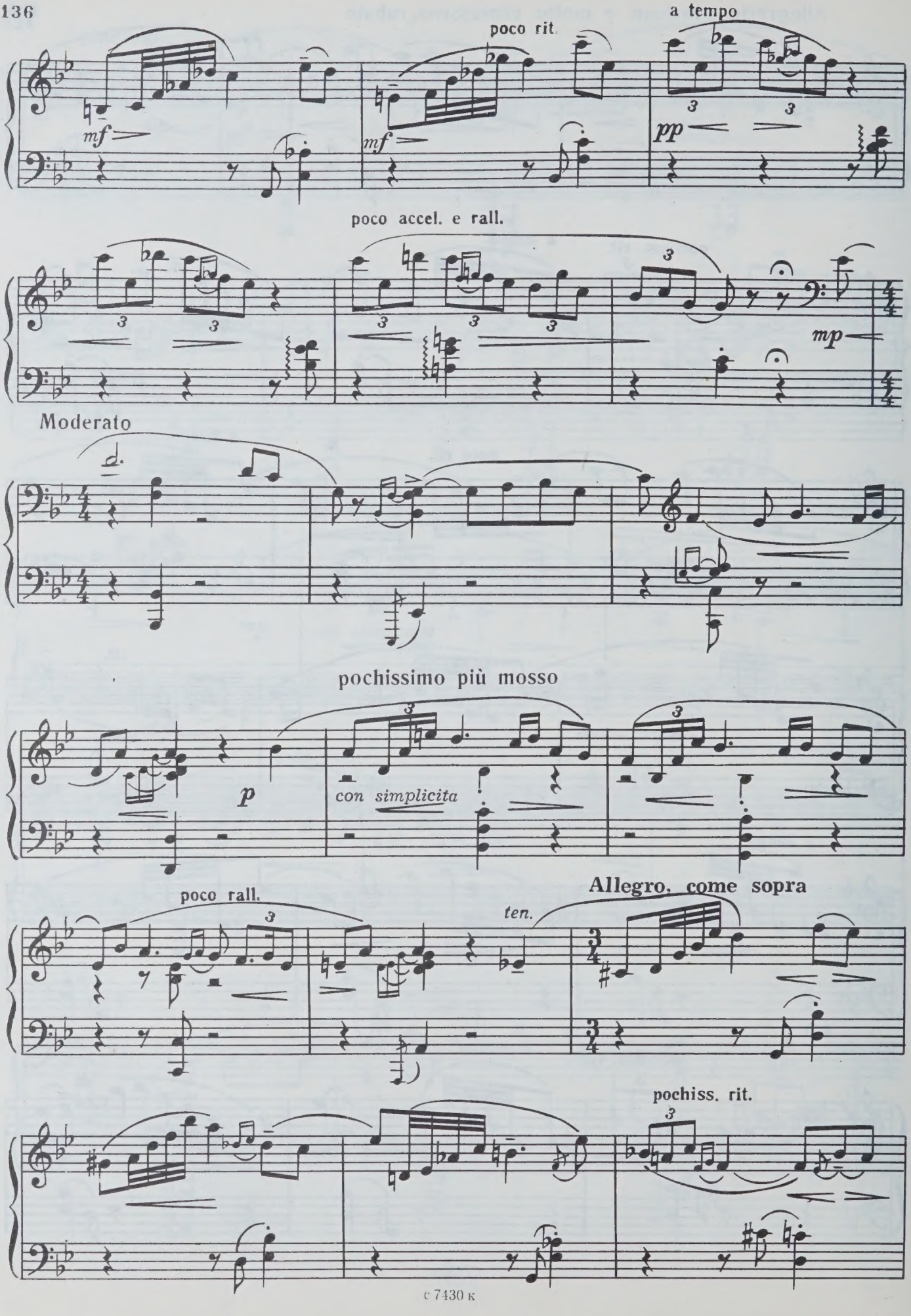

cresc. molto
8
ff
8
mf
5
2
ff
mf
f

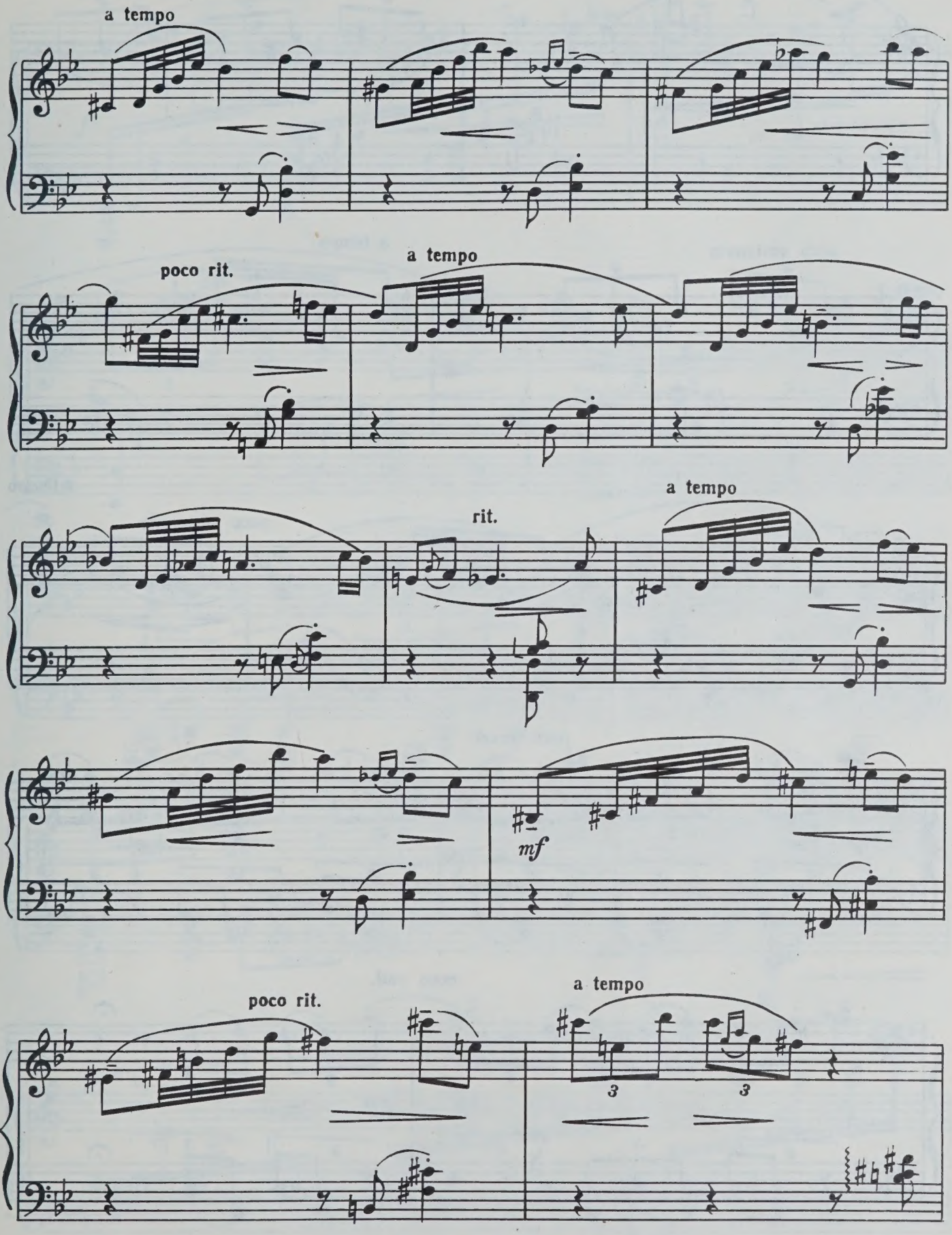

mf
mp
p
più f brioso
f assai
sf
mf
p
assai rit.
pp

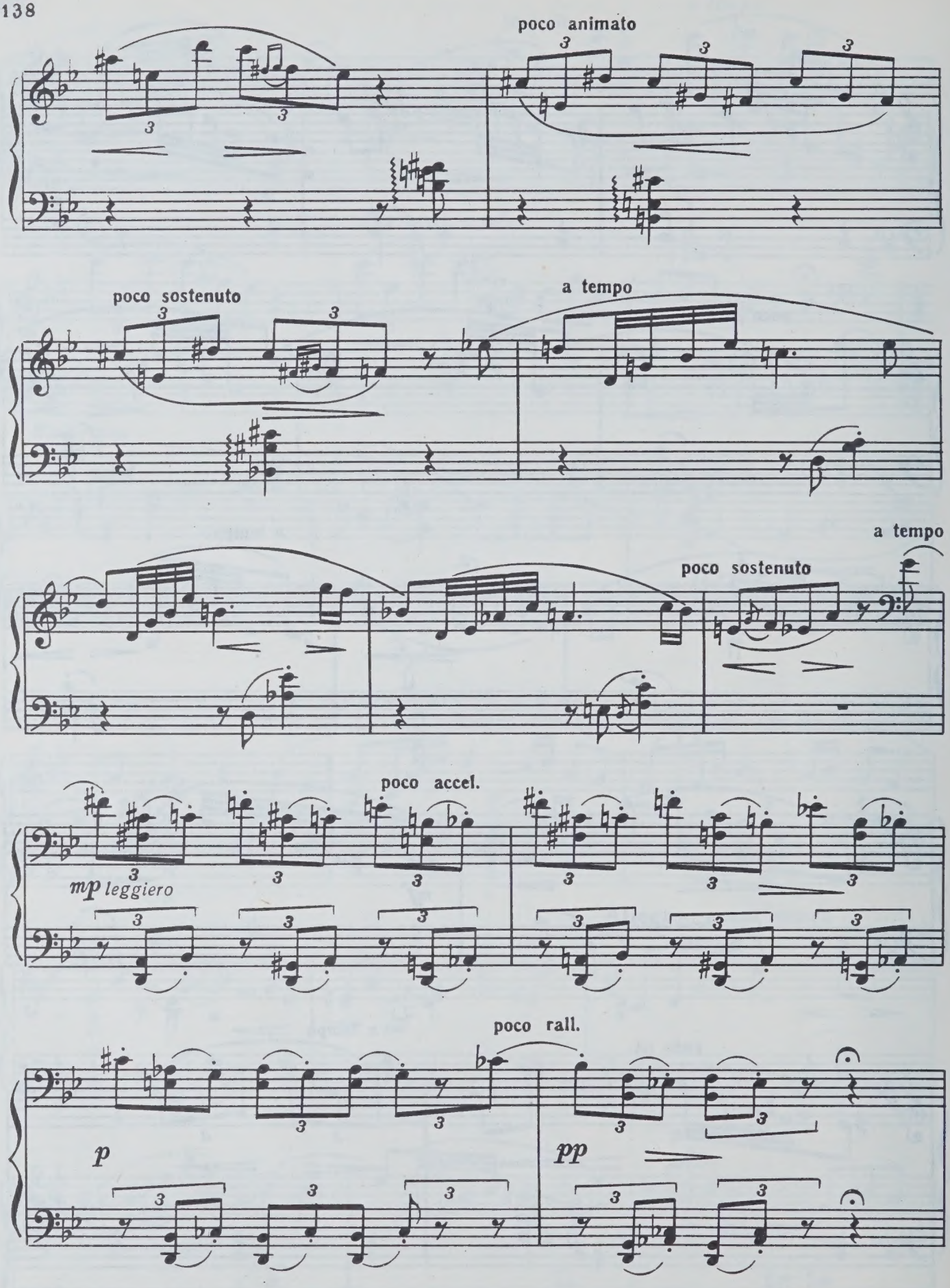

Moderato
mp
mf
pochissimo più mosso
mp
con simplicita
poco rall.
ten.
mp

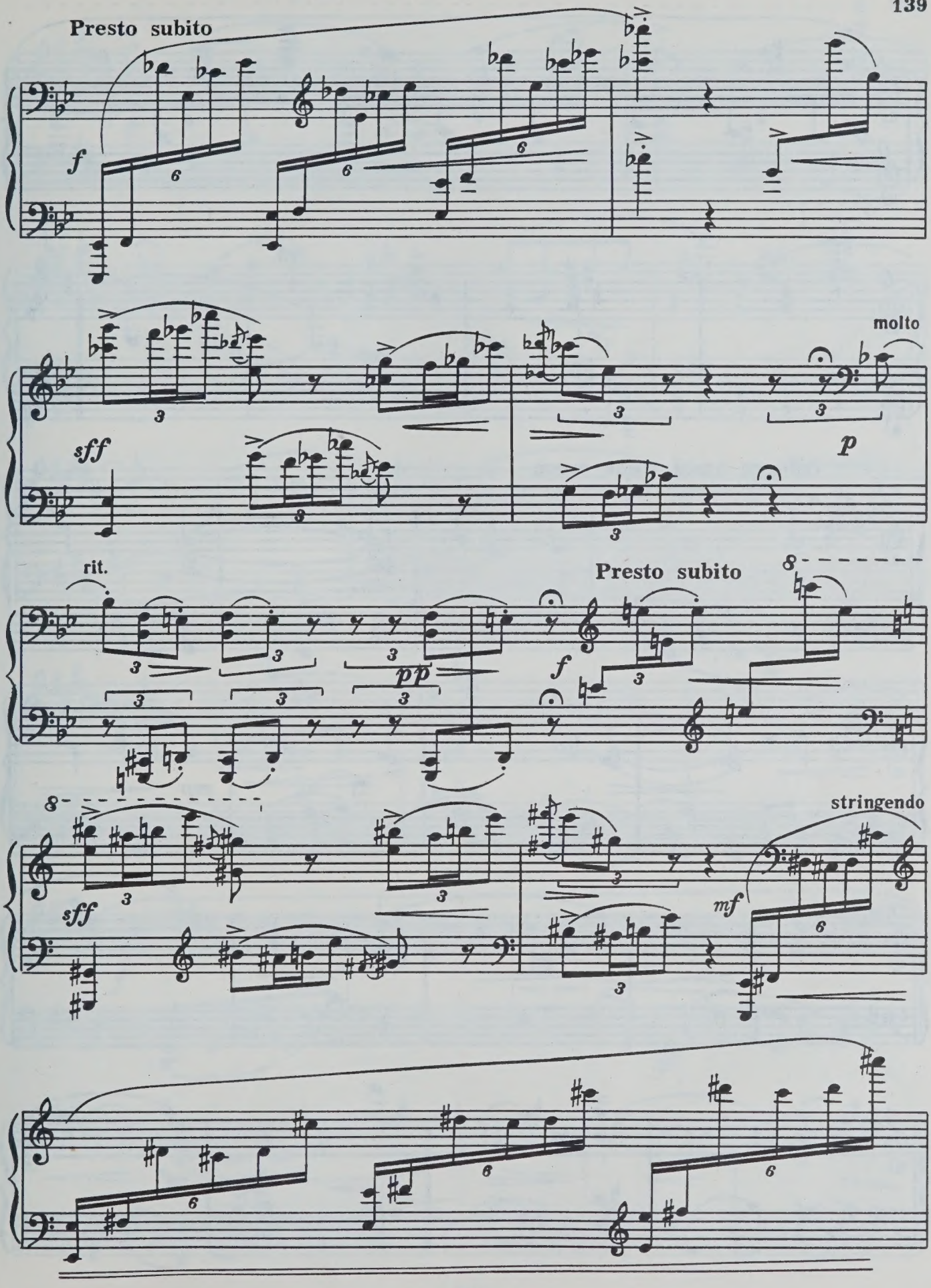
Allegretto grazioso e molto espressivo, rubato

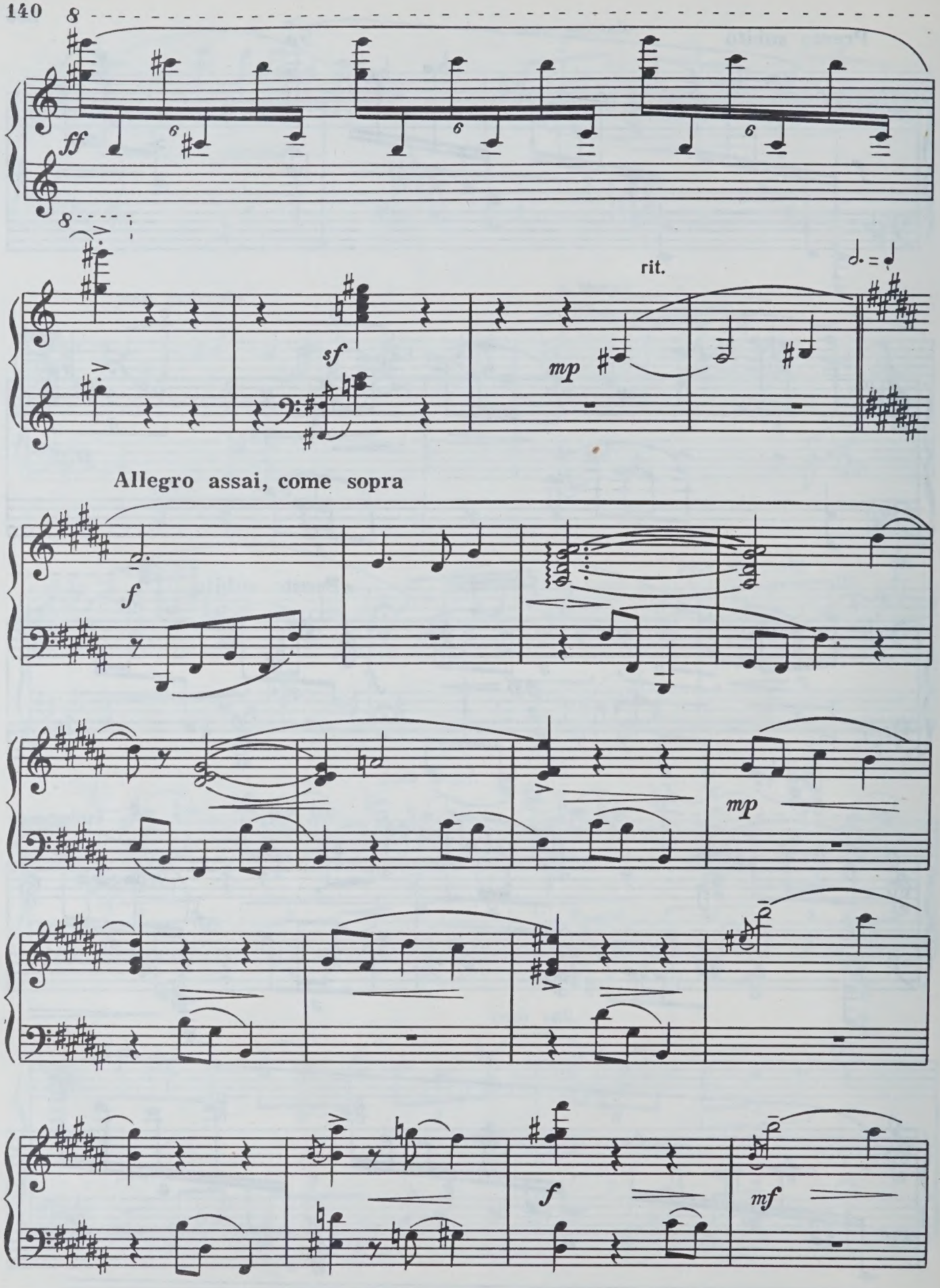


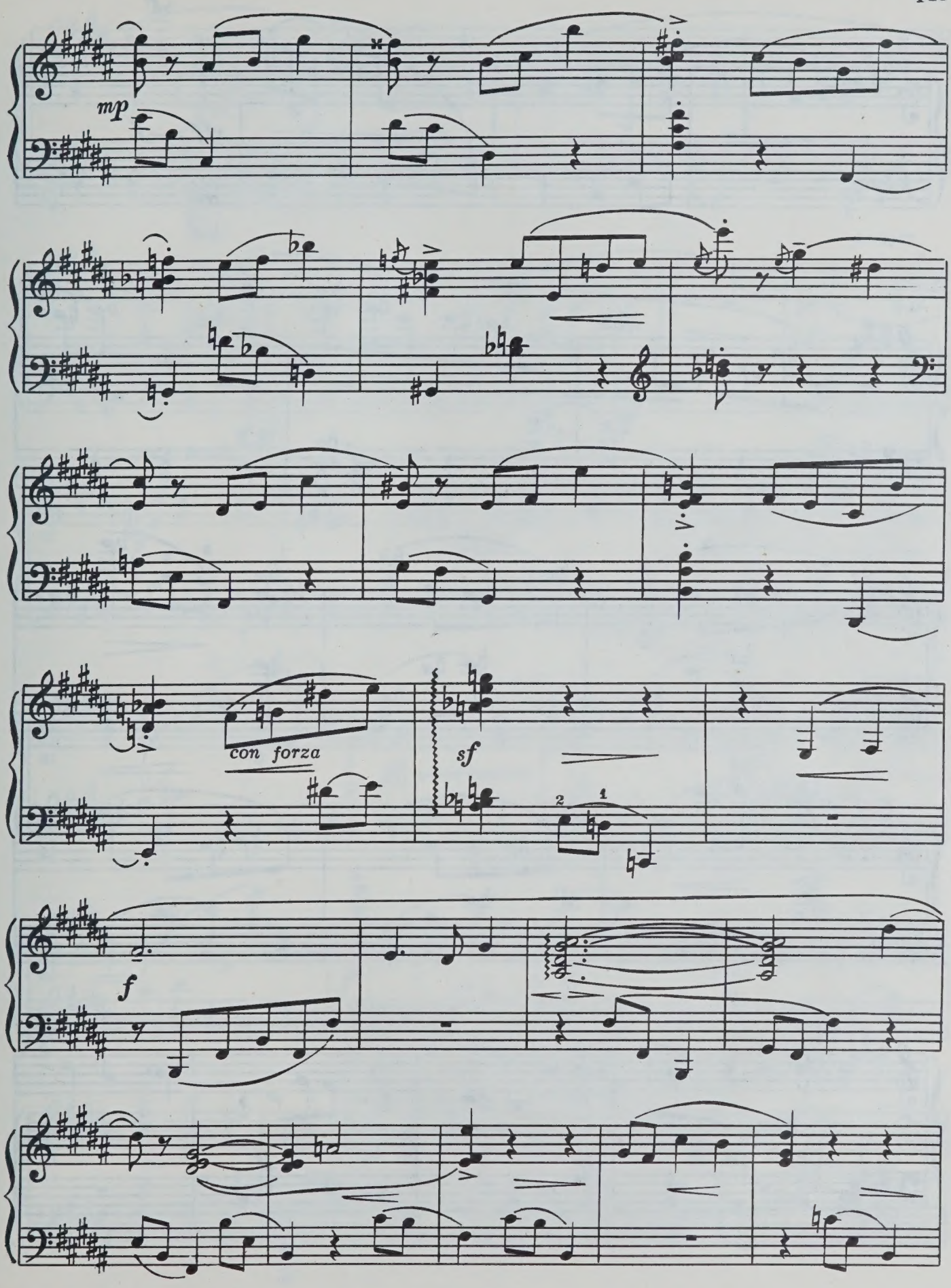

poco rit.
a tempo
mf
mf
pp
poco accel. e rall.
mp
Moderato
pochissimo più mosso
p
con simplicita
poco rall.
ten.
Allegro, come sopra
pochiss. rit.

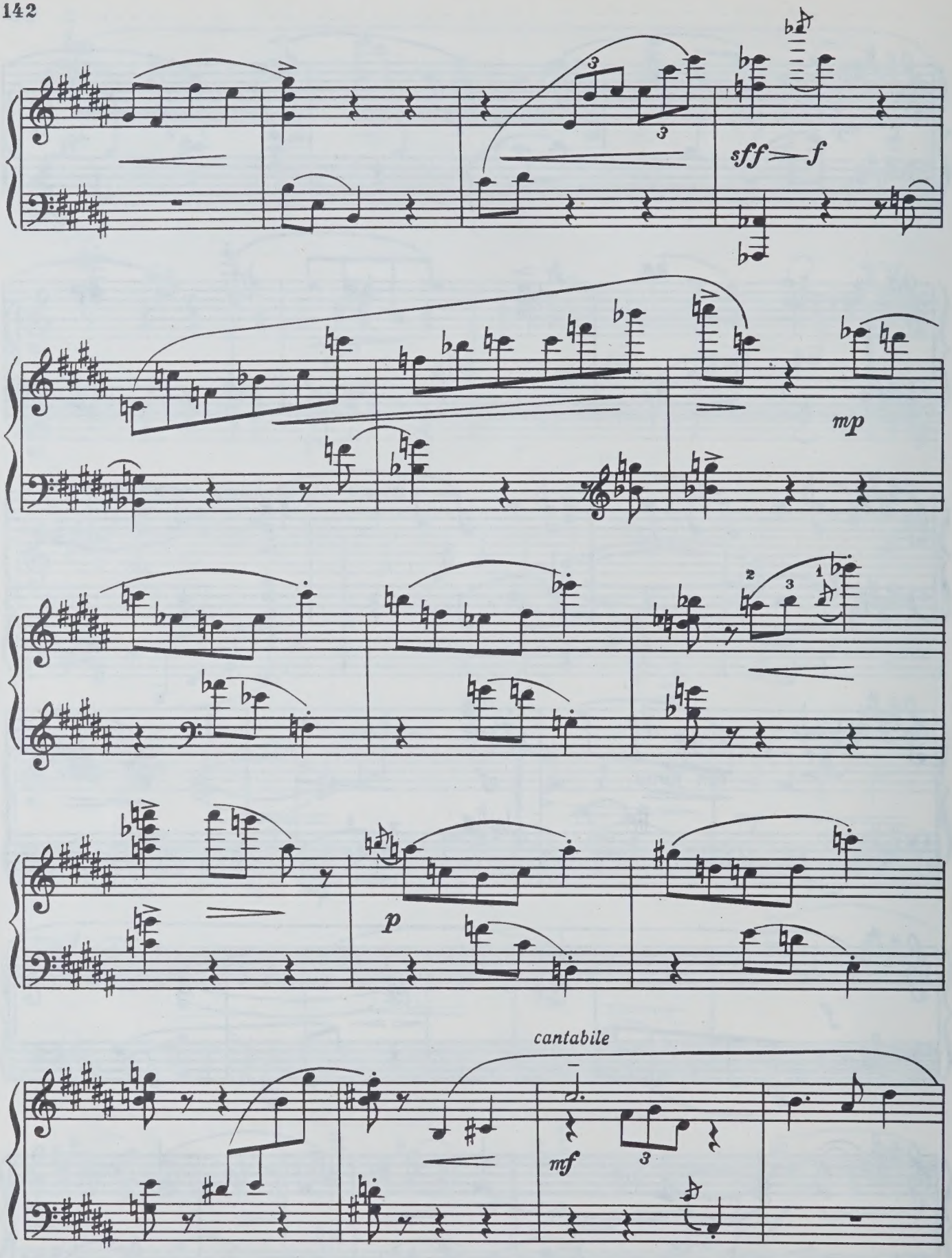

a tempo
poco rit.
a tempo
rit.
a tempo
mf
poco rit.
a tempo
3
3

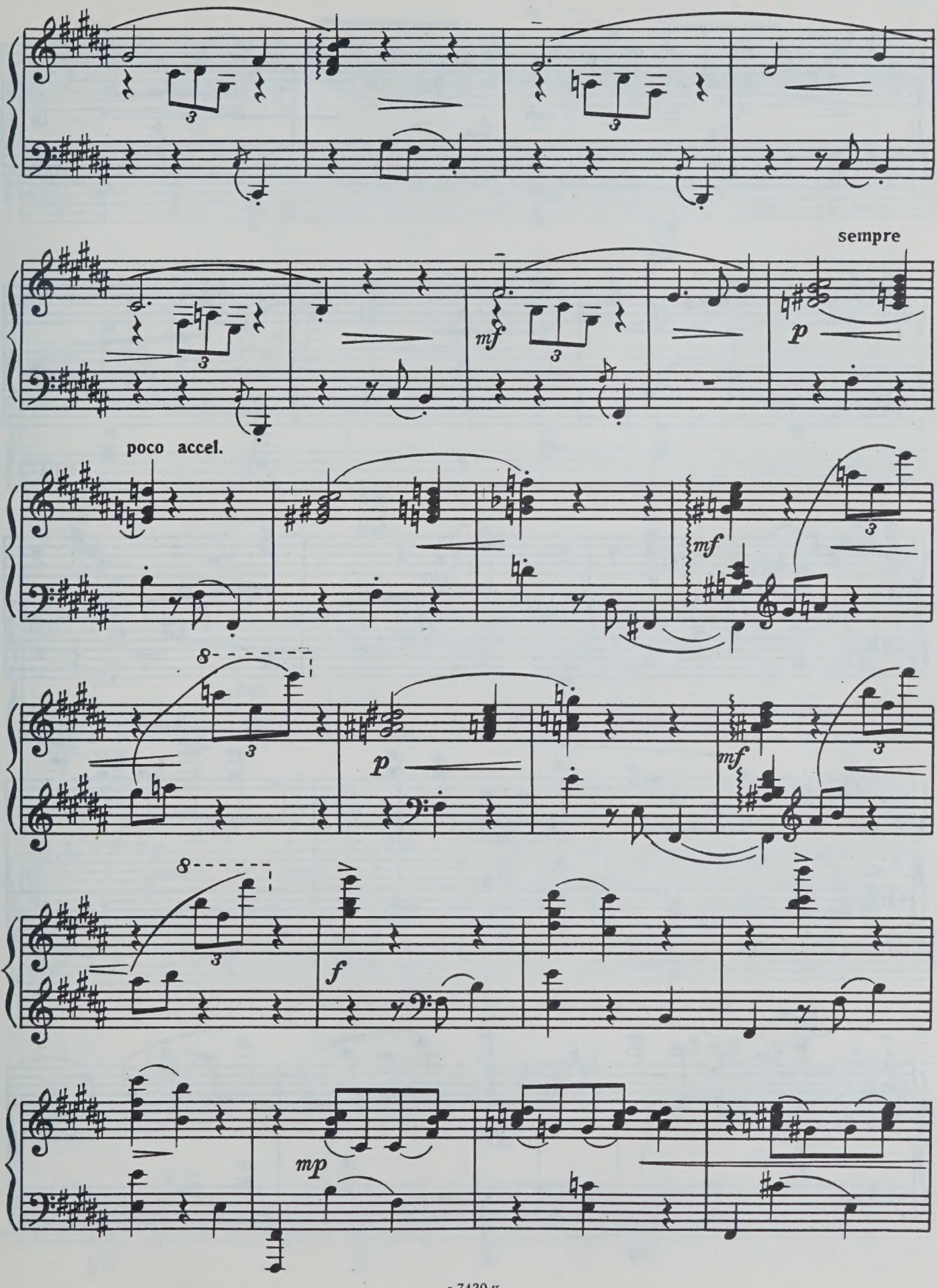

poco animato
poco sostenuto
a tempo
a tempo
poco sostenuto
poco accel.
mp leggiero
poco rall.
p
pp

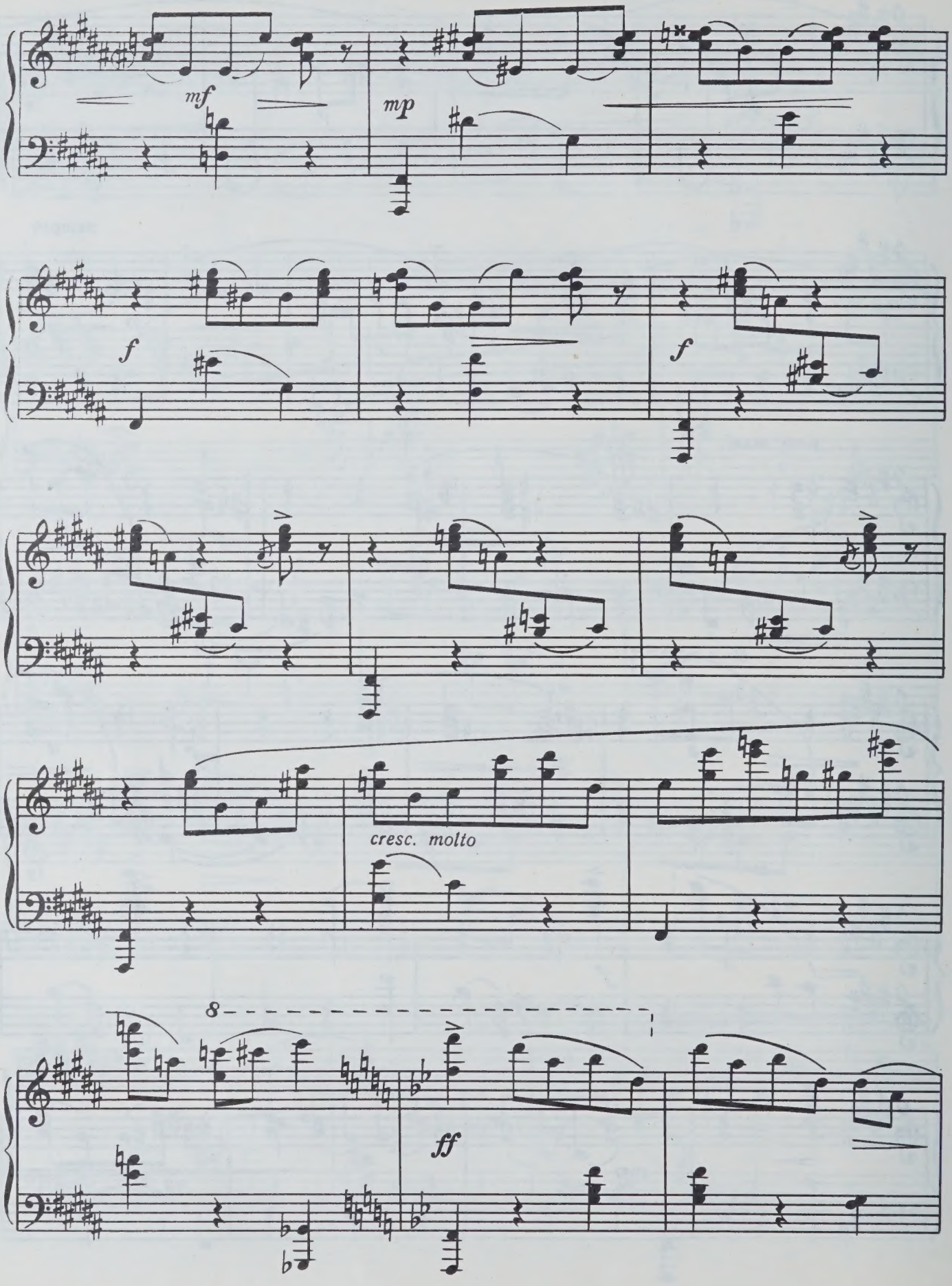

Presto subito
molto
rit.
Presto subito
stringendo

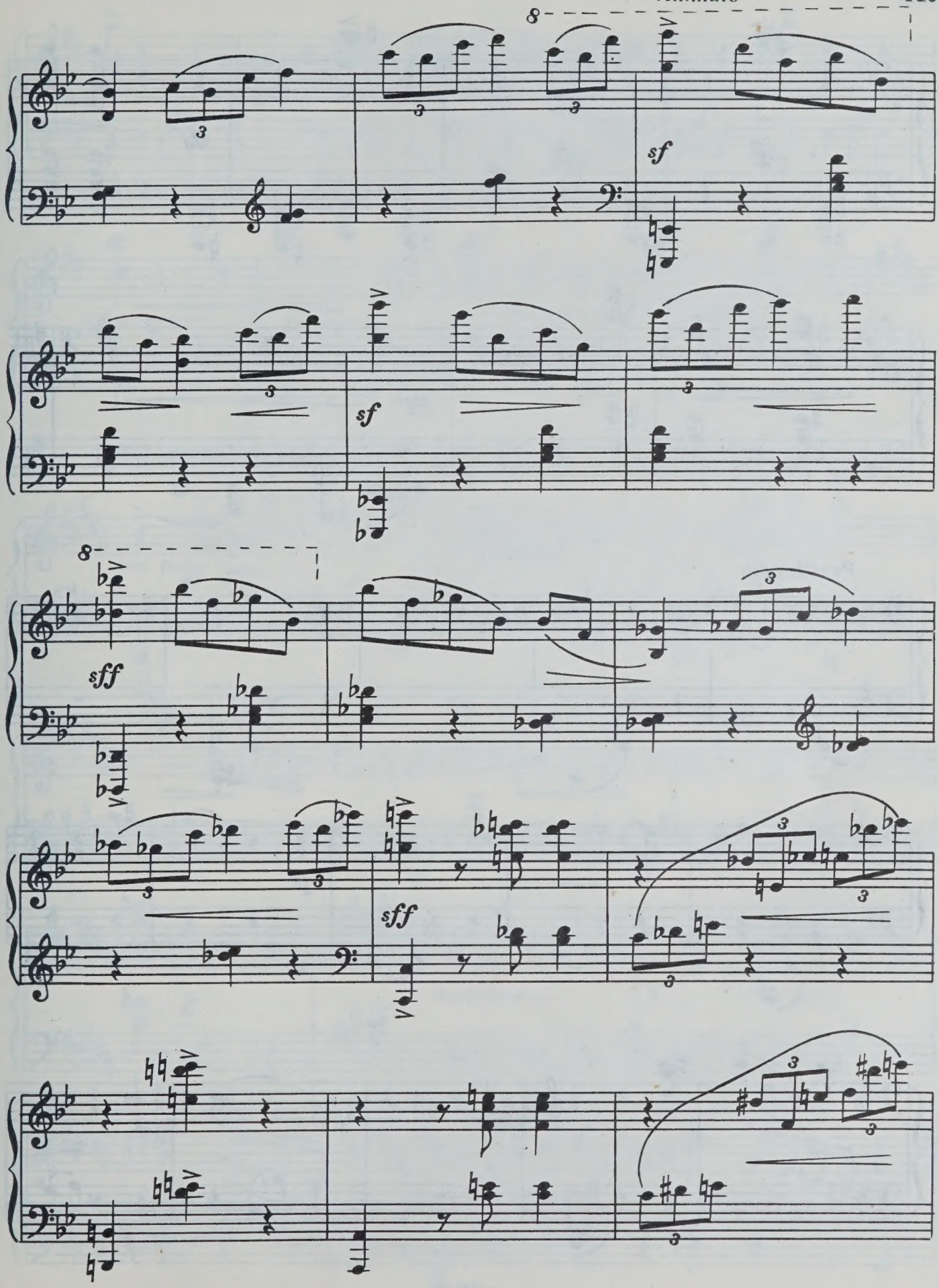

ff
sf
rit.
mp
Allegro assai, come sopra
f
mp
f
mf

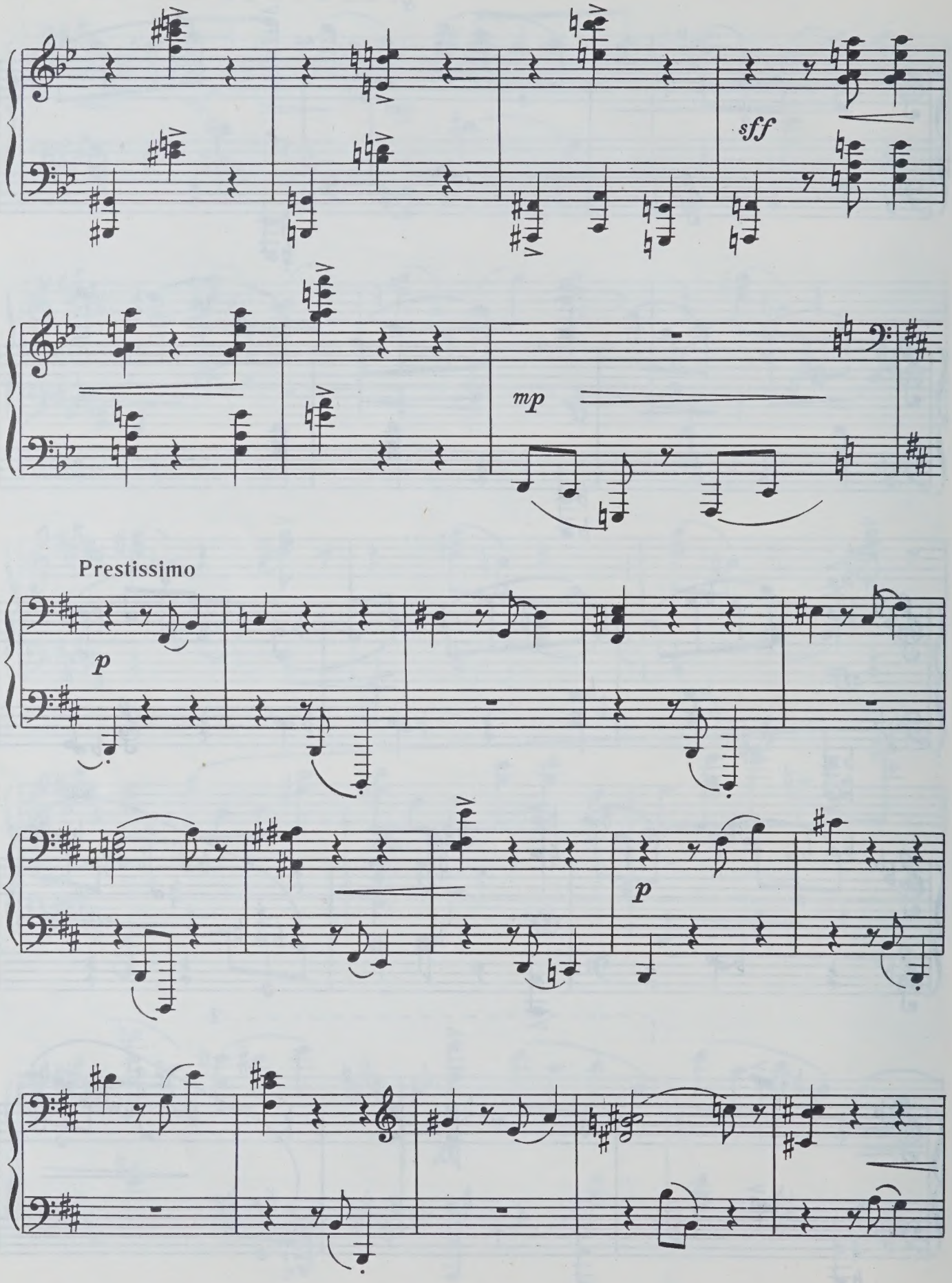

mp
con forza
sf
f

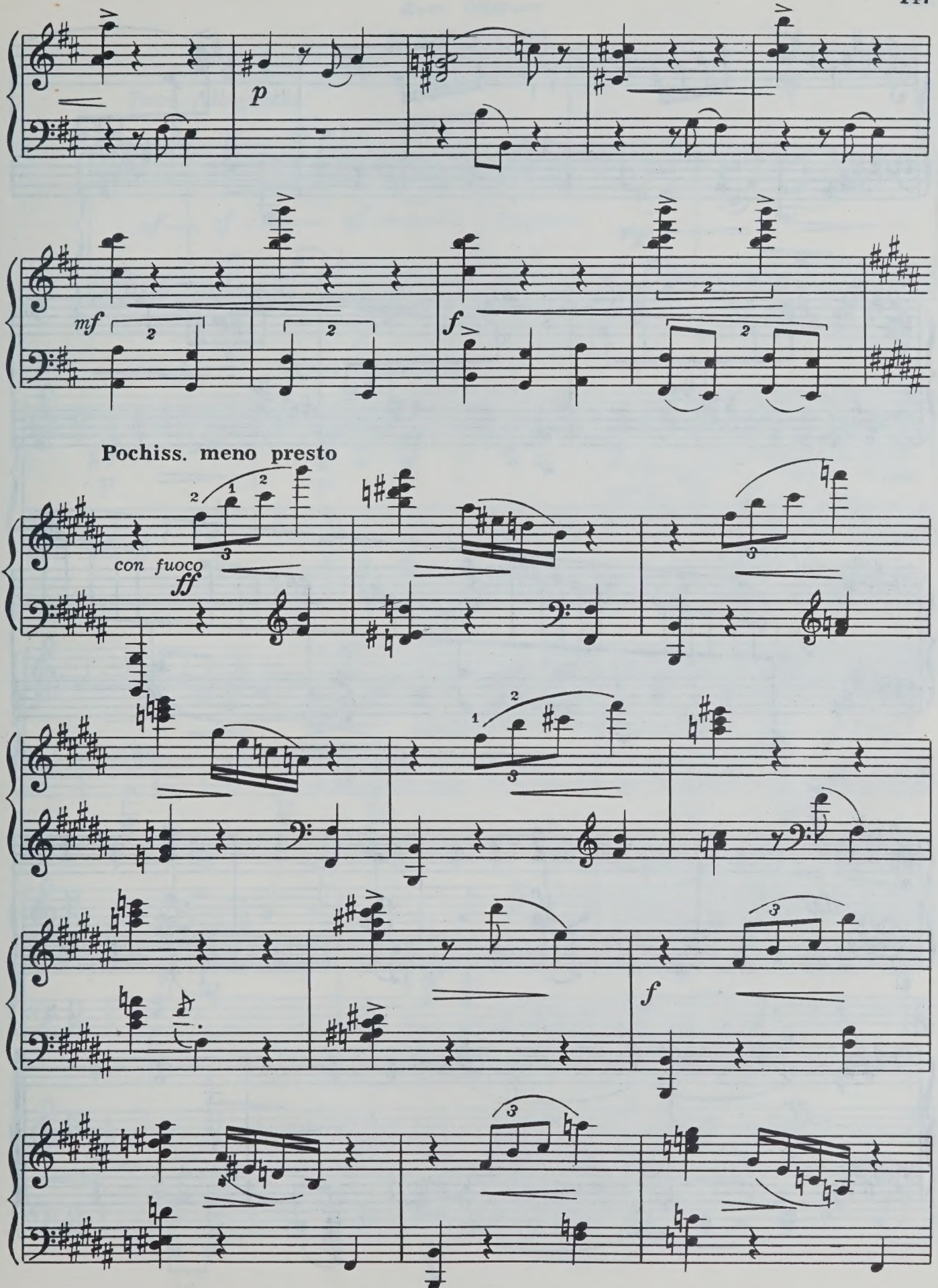

sff
f
mp
p
cantabile
mf


sempre
poco accel.

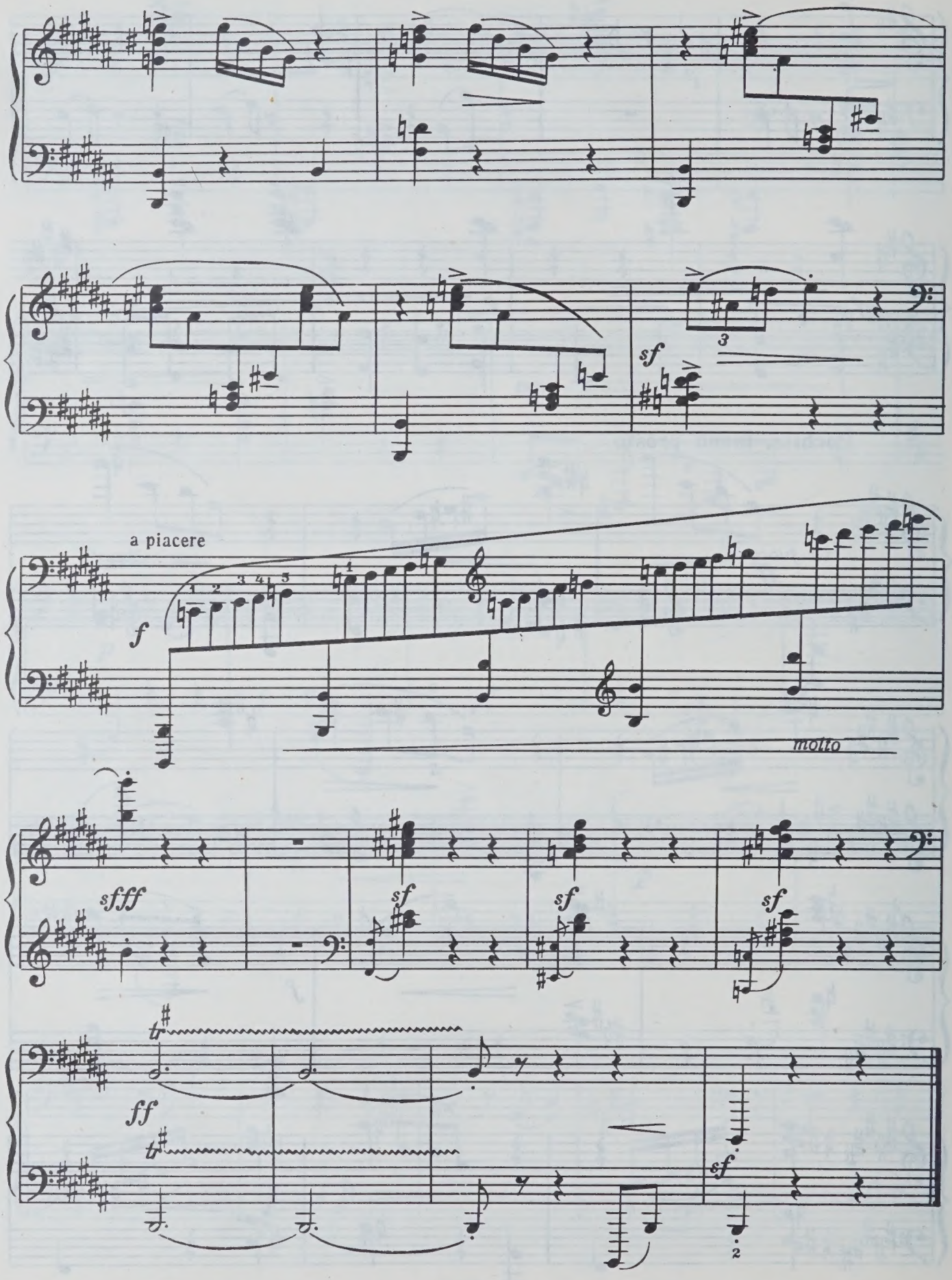

mf
mp
f
f
cresc. molto
8
ff


8
sf
sf
8
sff
sff


sff
mp
Prestissimo
p
p

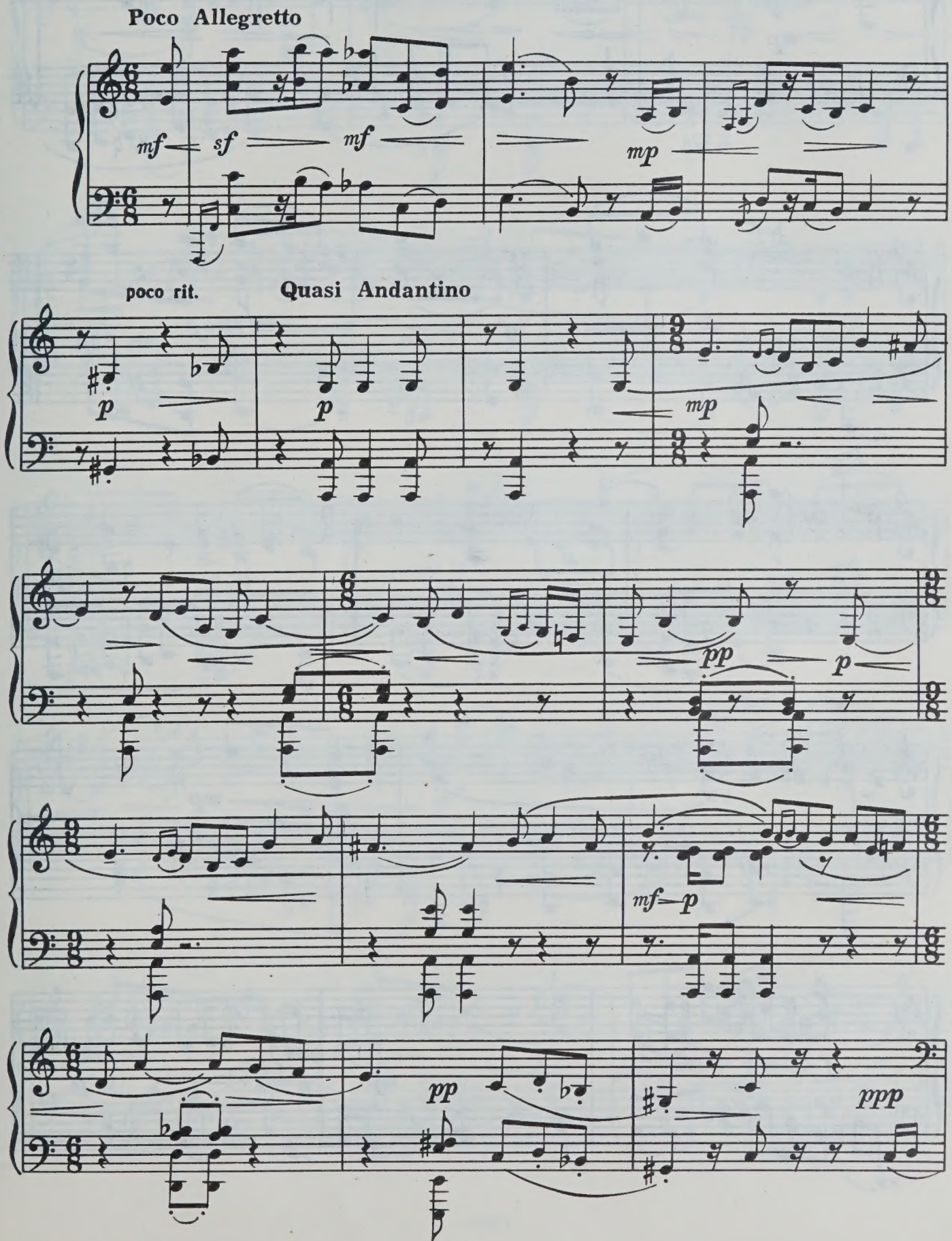


с 7430 к

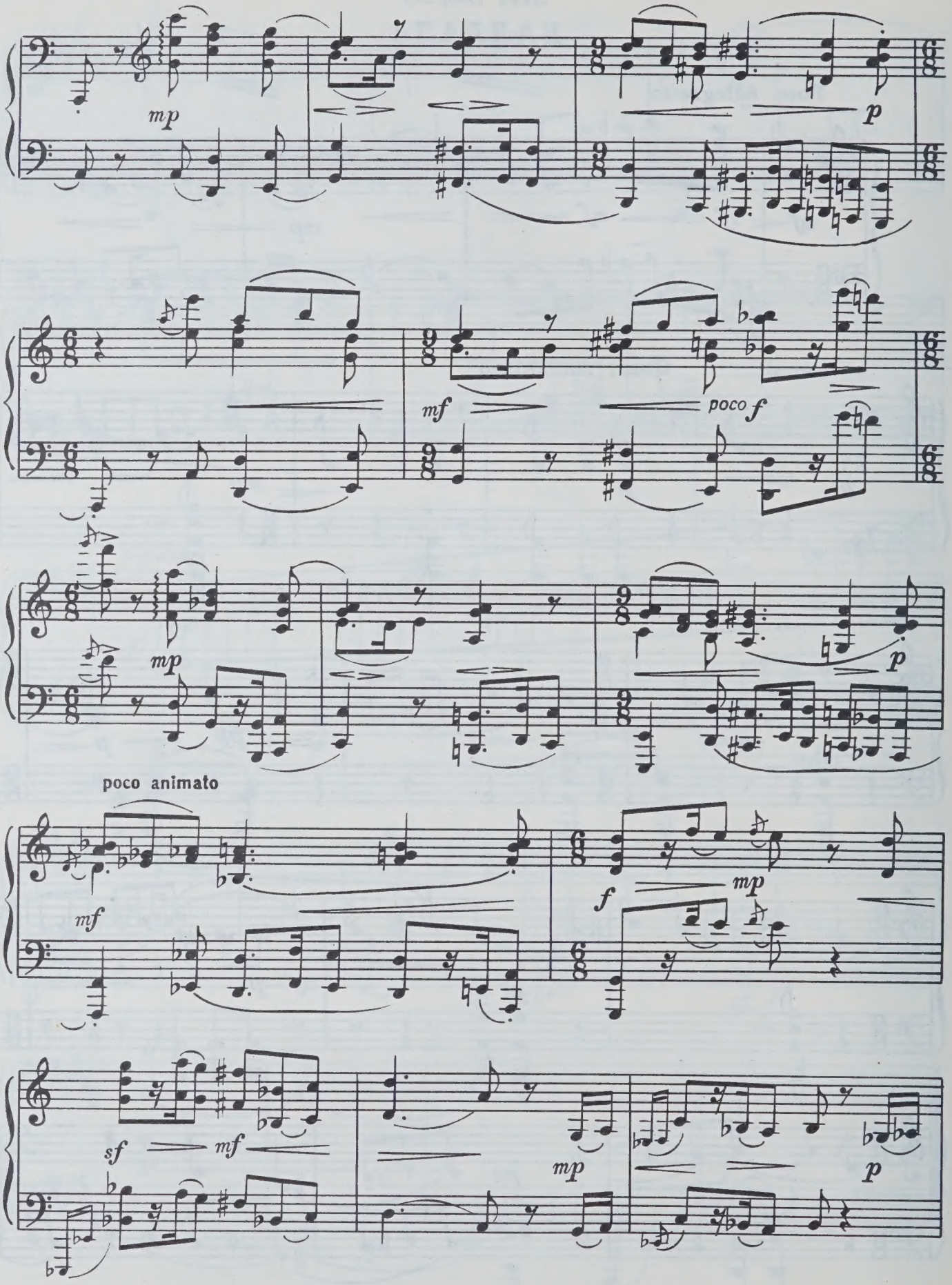

sf
3
a piacere
f
molto
sfff
sf
sf
sf
ff
sf

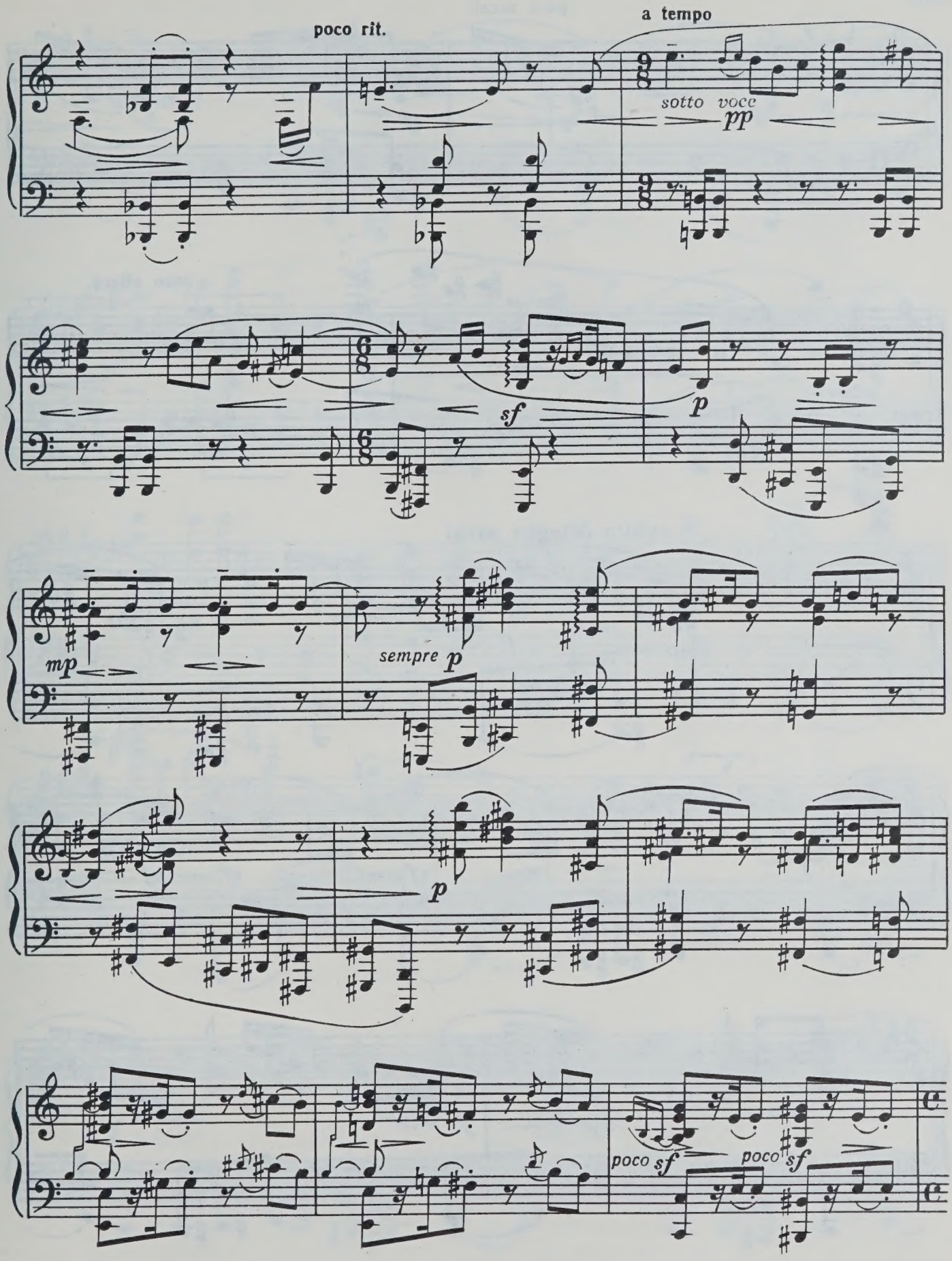
Льву Оборину

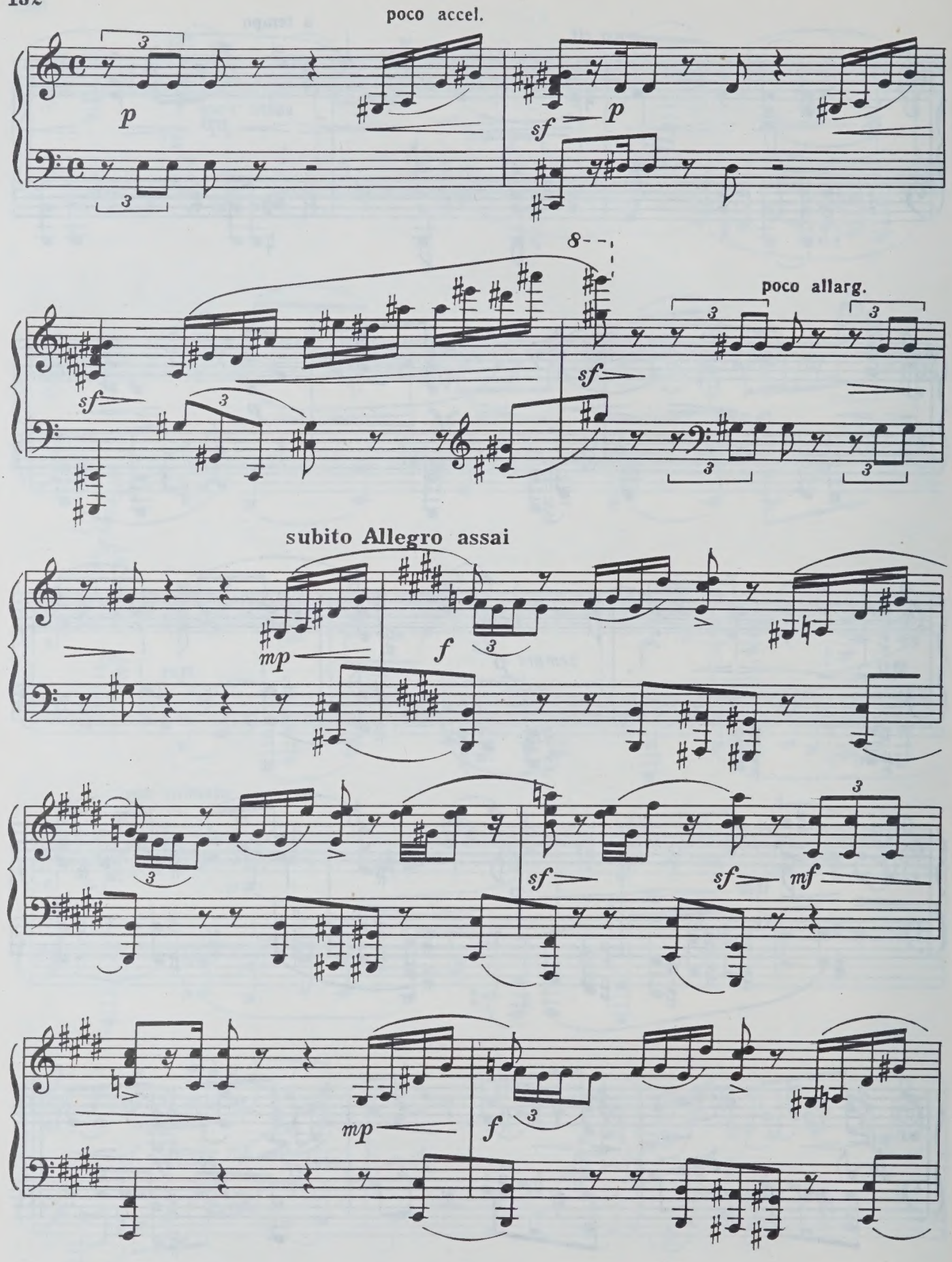
БАЛЛАДА

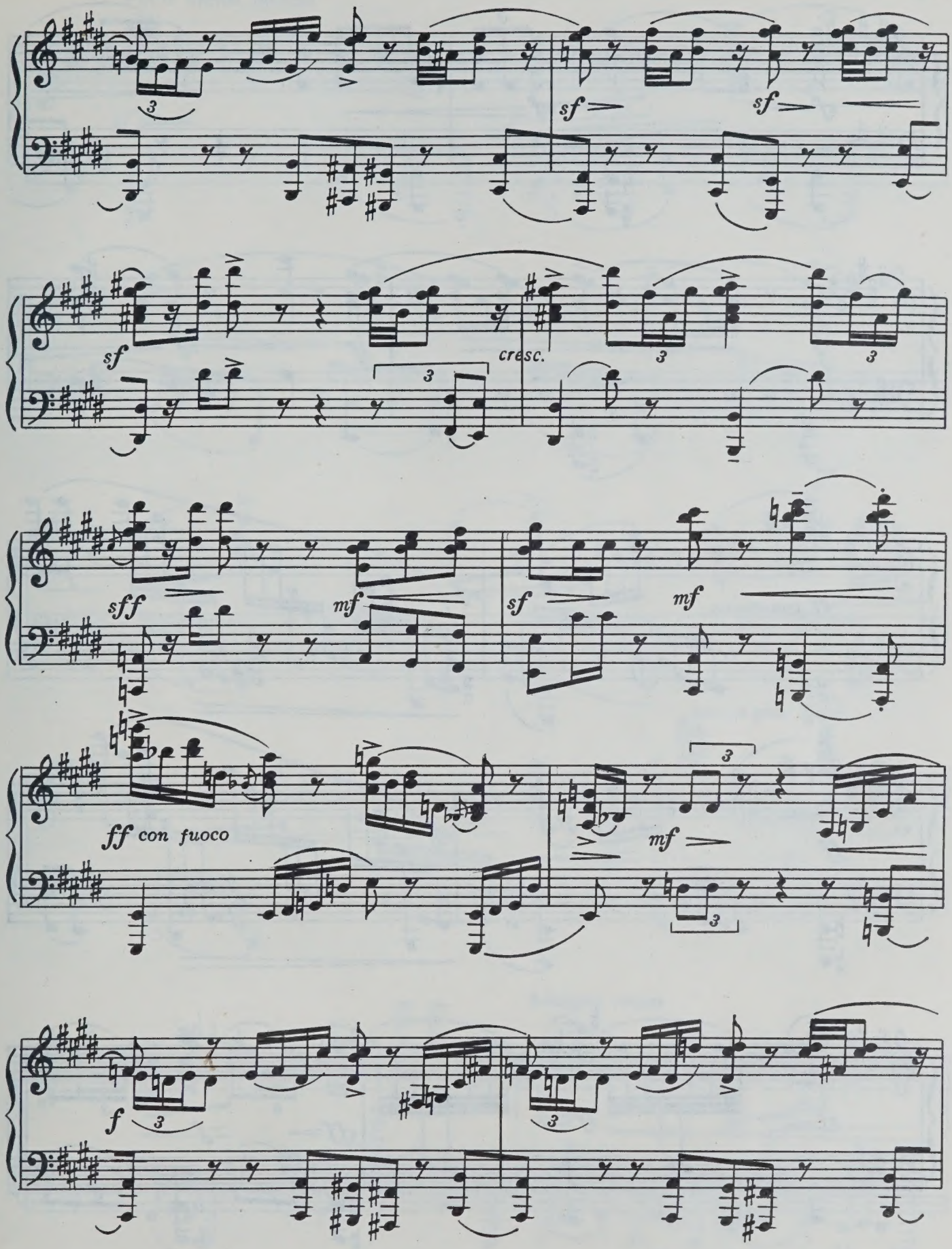


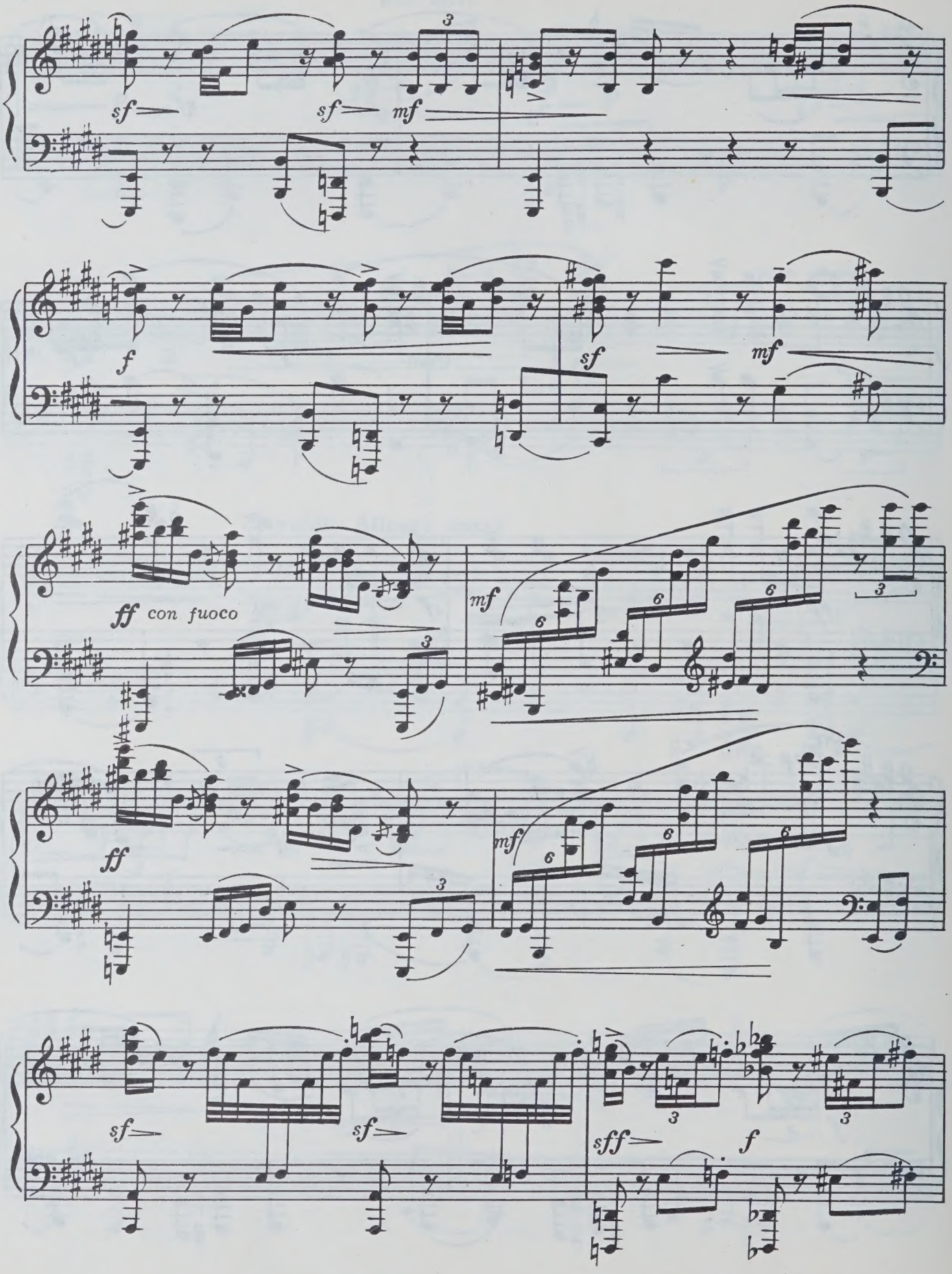
с 7430 к


mp
p
mf
poco f
mp
p
poco animato
mf
f
mp
sf
mf
mp
p

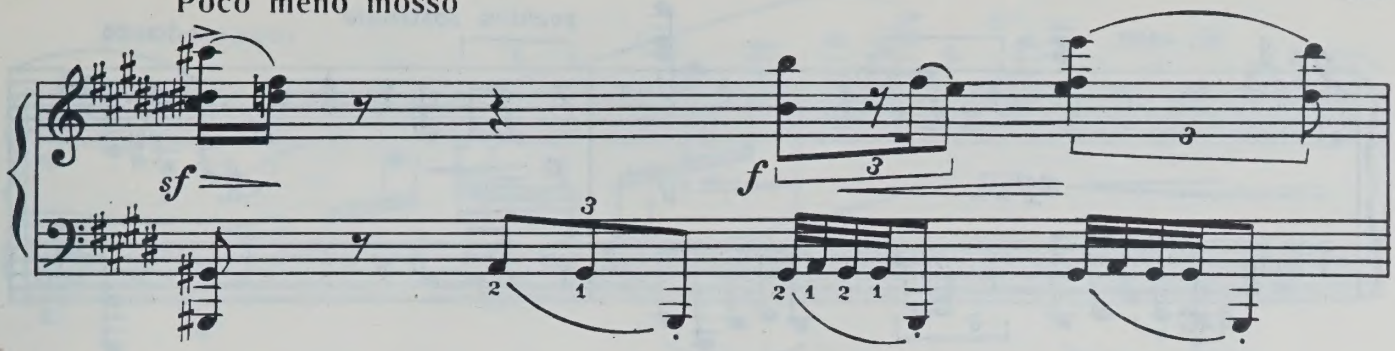

poco rit.
a tempo
sotto voce
pp
sf
p
mp
sempre p
p
poco sf
poco sf

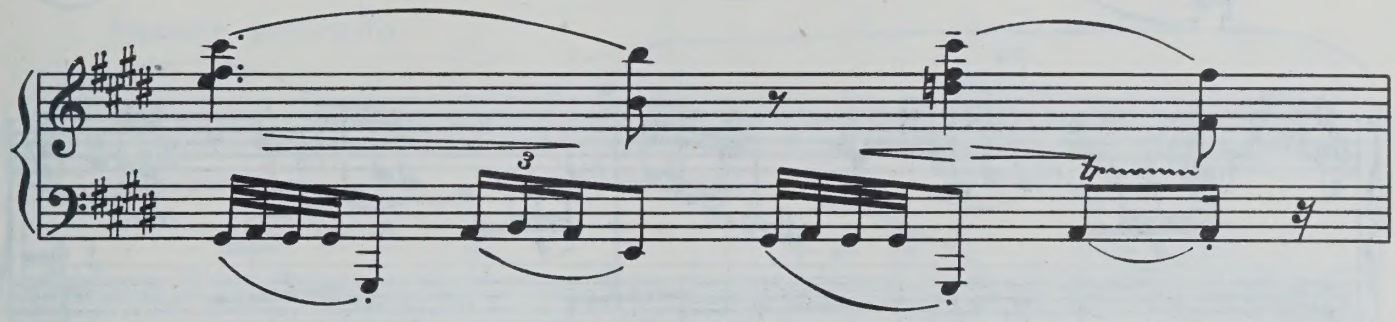

poco accel.
poco allarg.
subito Allegro assai

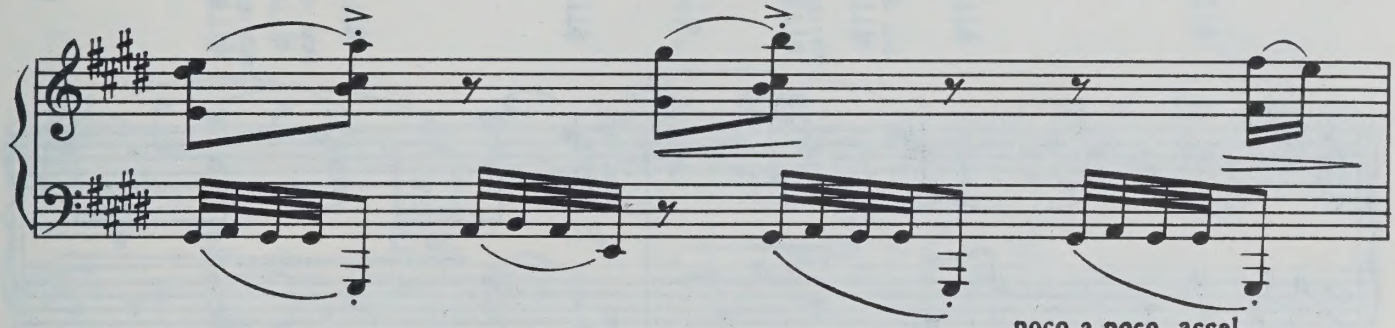

sf
sf
sf
cresc.
sff
mf
sf
mf
ff con fuoco
mf
f


sf
sf
mf
f
sf
mf
ff con fuoco
mf
ff
mf
sf
sf
sff
f

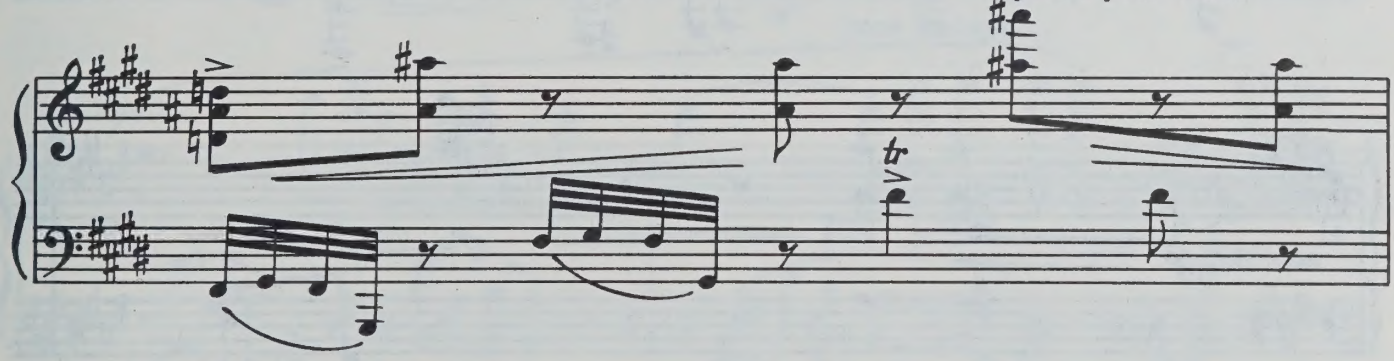
Poco meno mosso



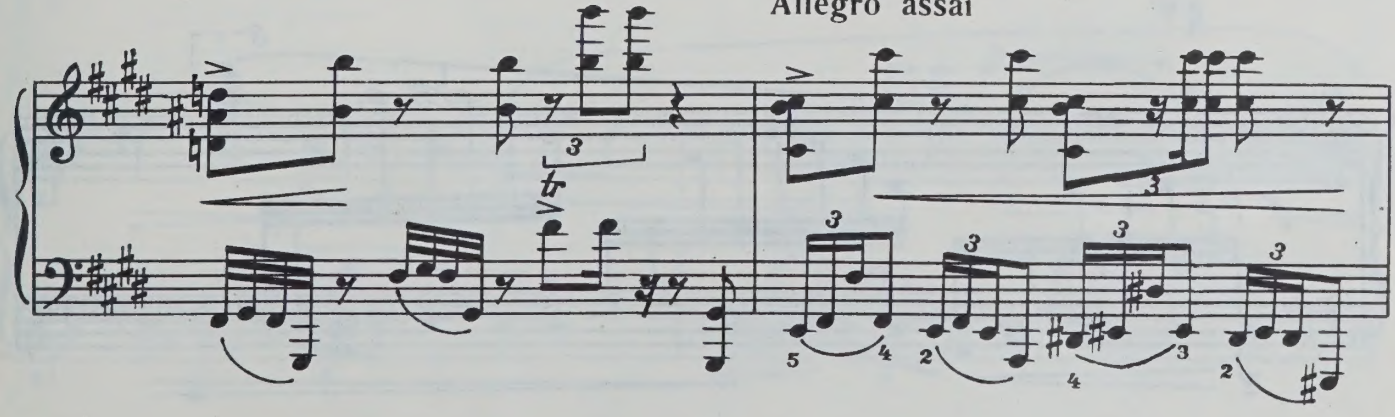


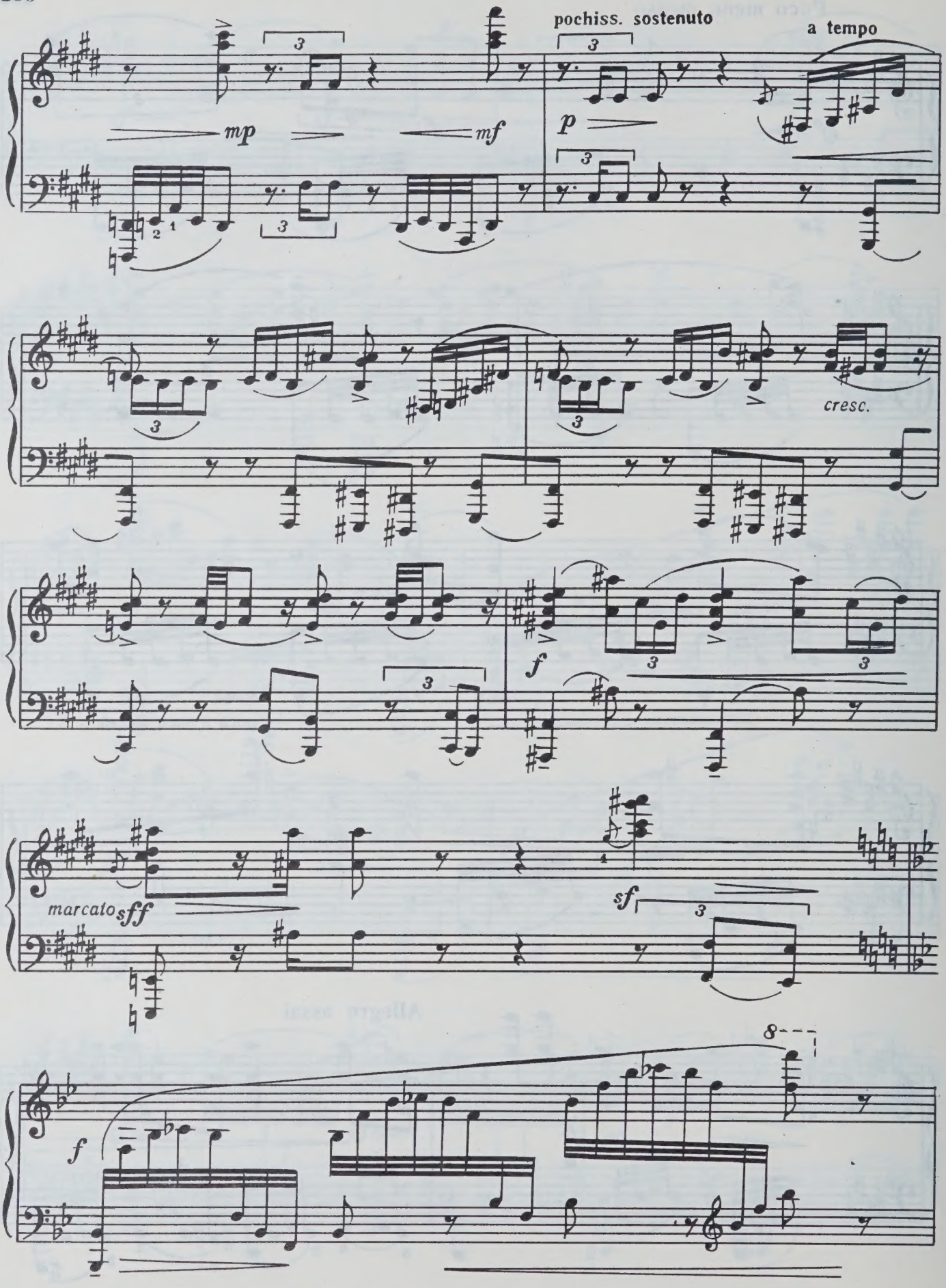


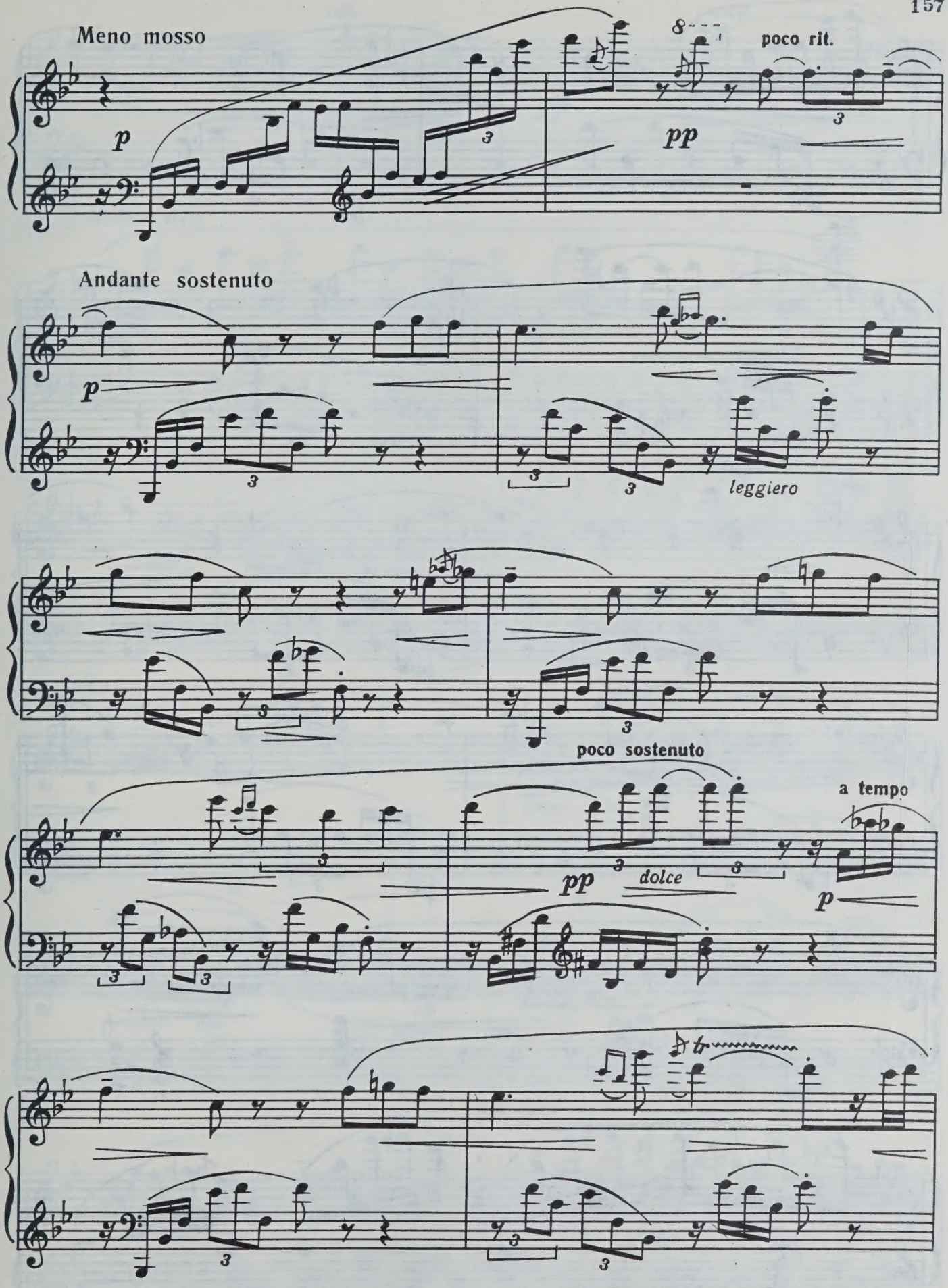
poco a poco accel.

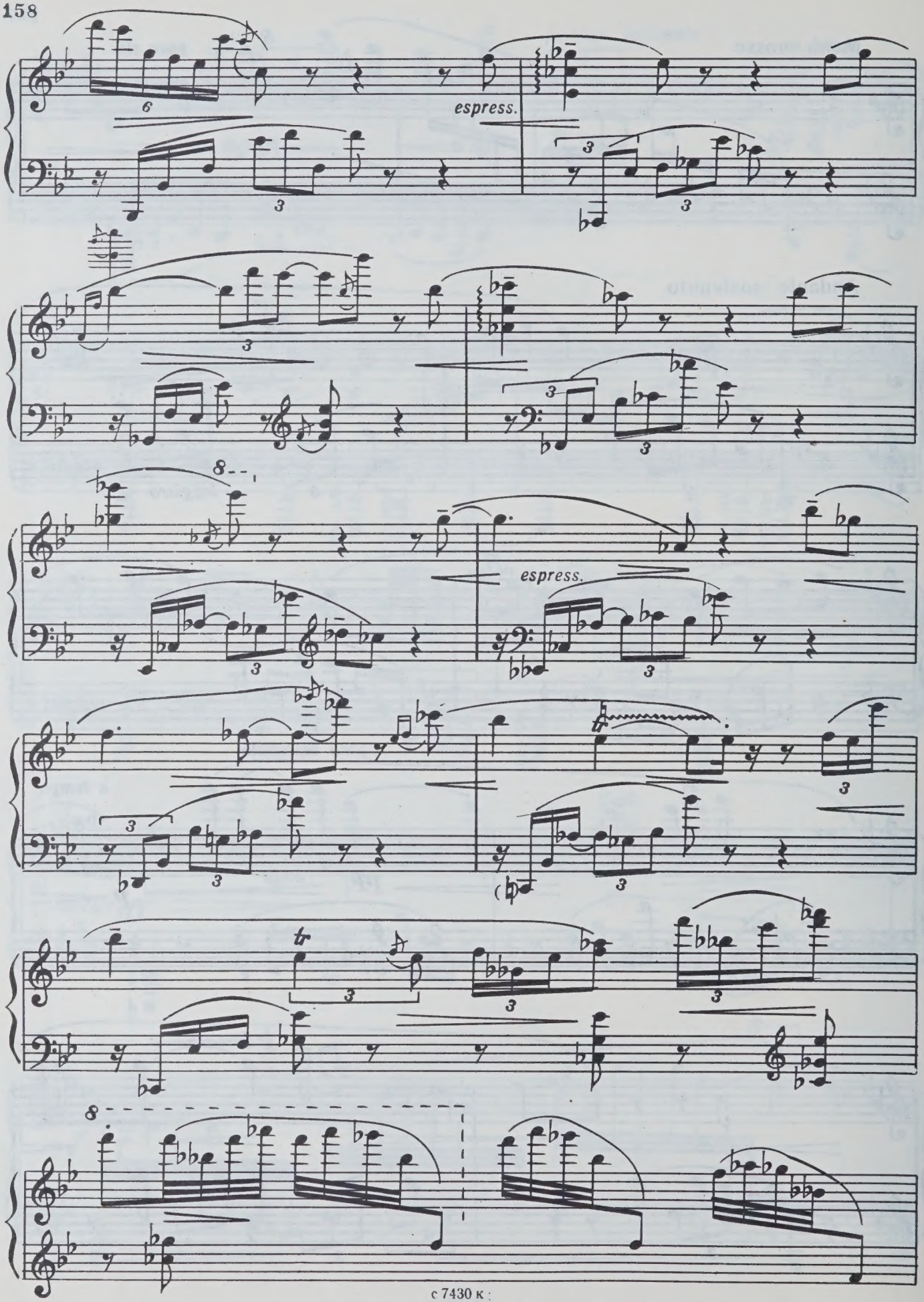


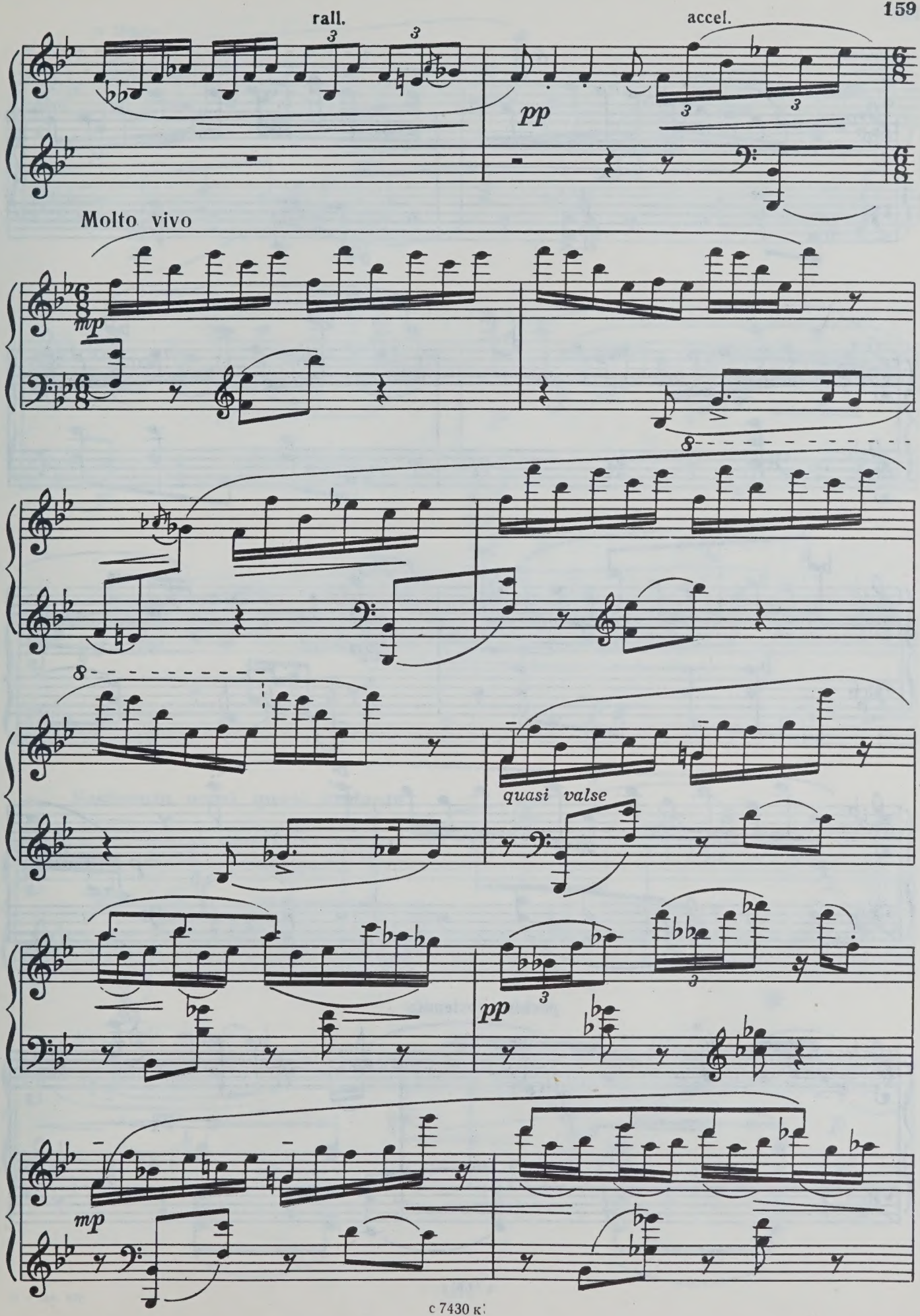
Allegro assai

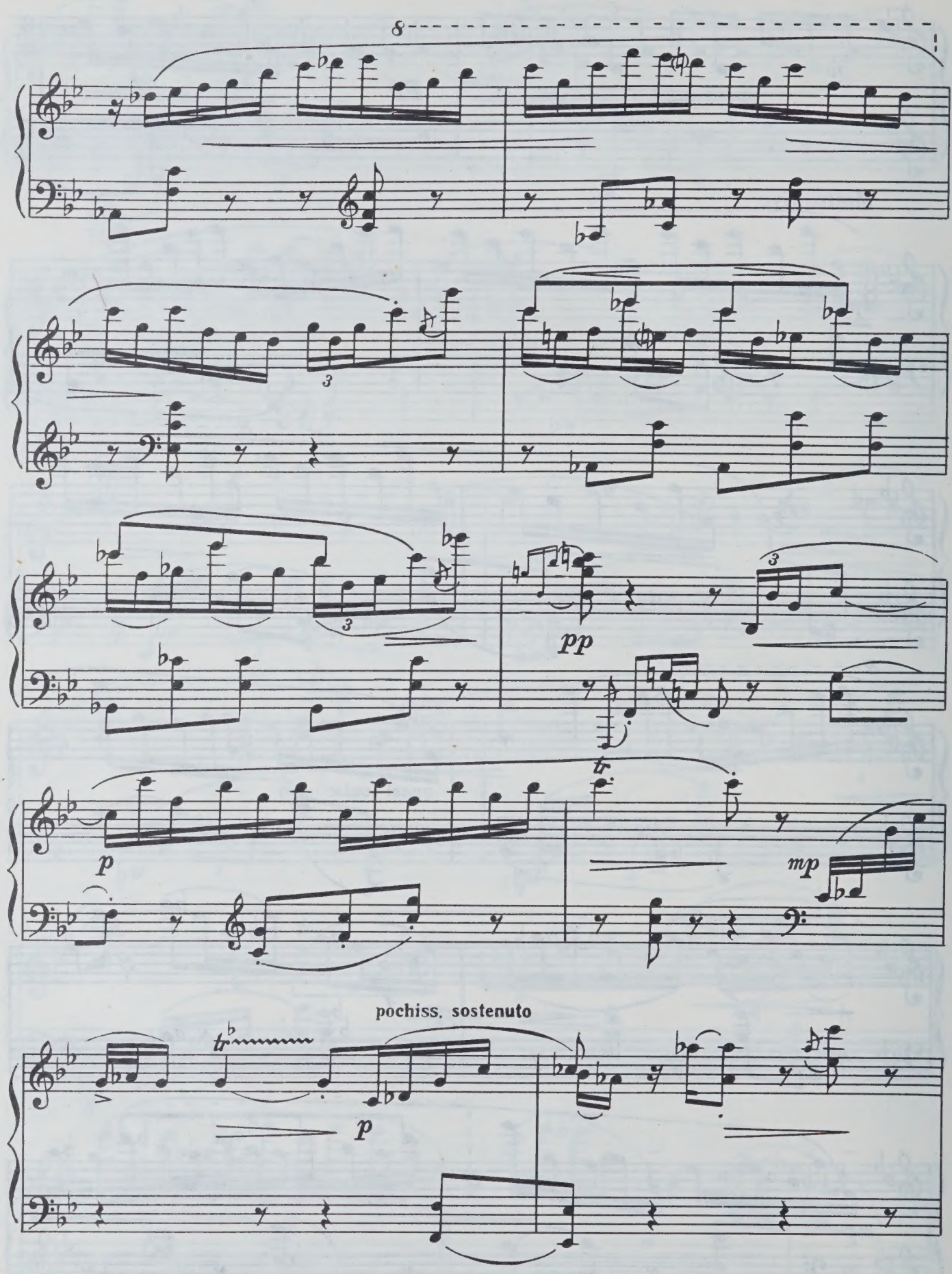


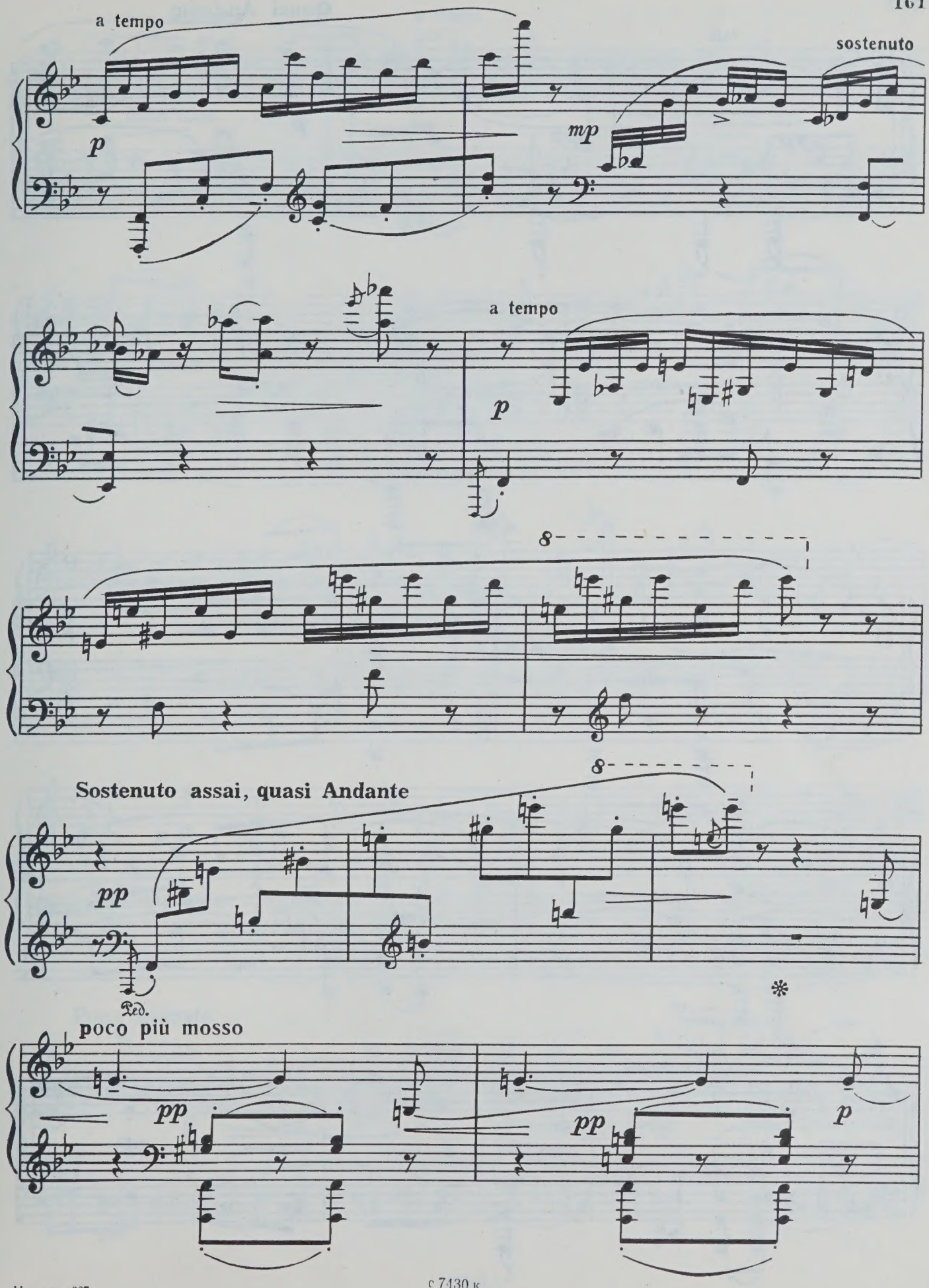

pochiss. sostenuto
a tempo
mp
mf
p
cresc.
f
marcato
sff
sf
f
8


Meno mosso
poco rit.
Andante sostenuto
leggiero
poco sostenuto
a tempo
dolce

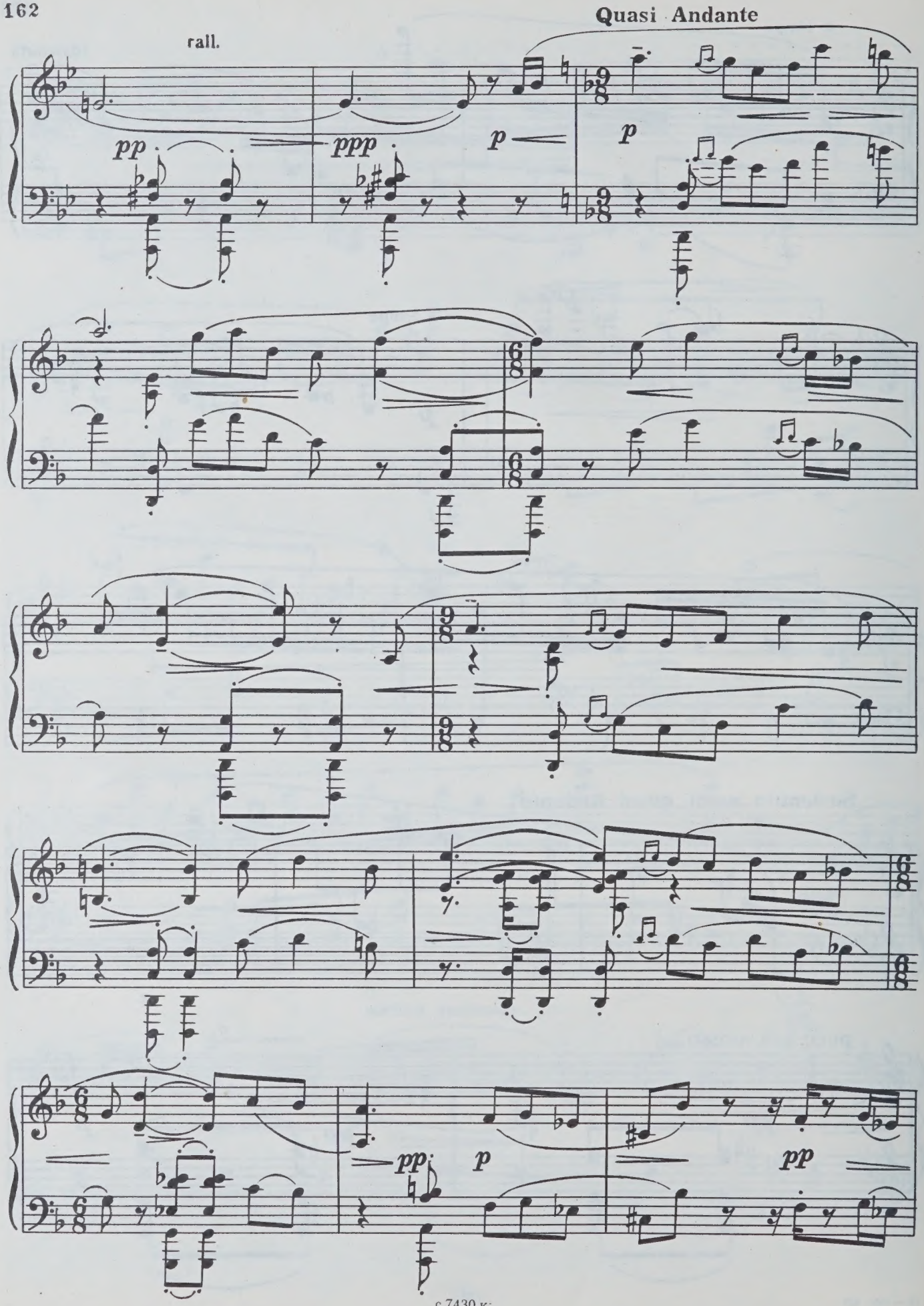

espress.
espress.
tr

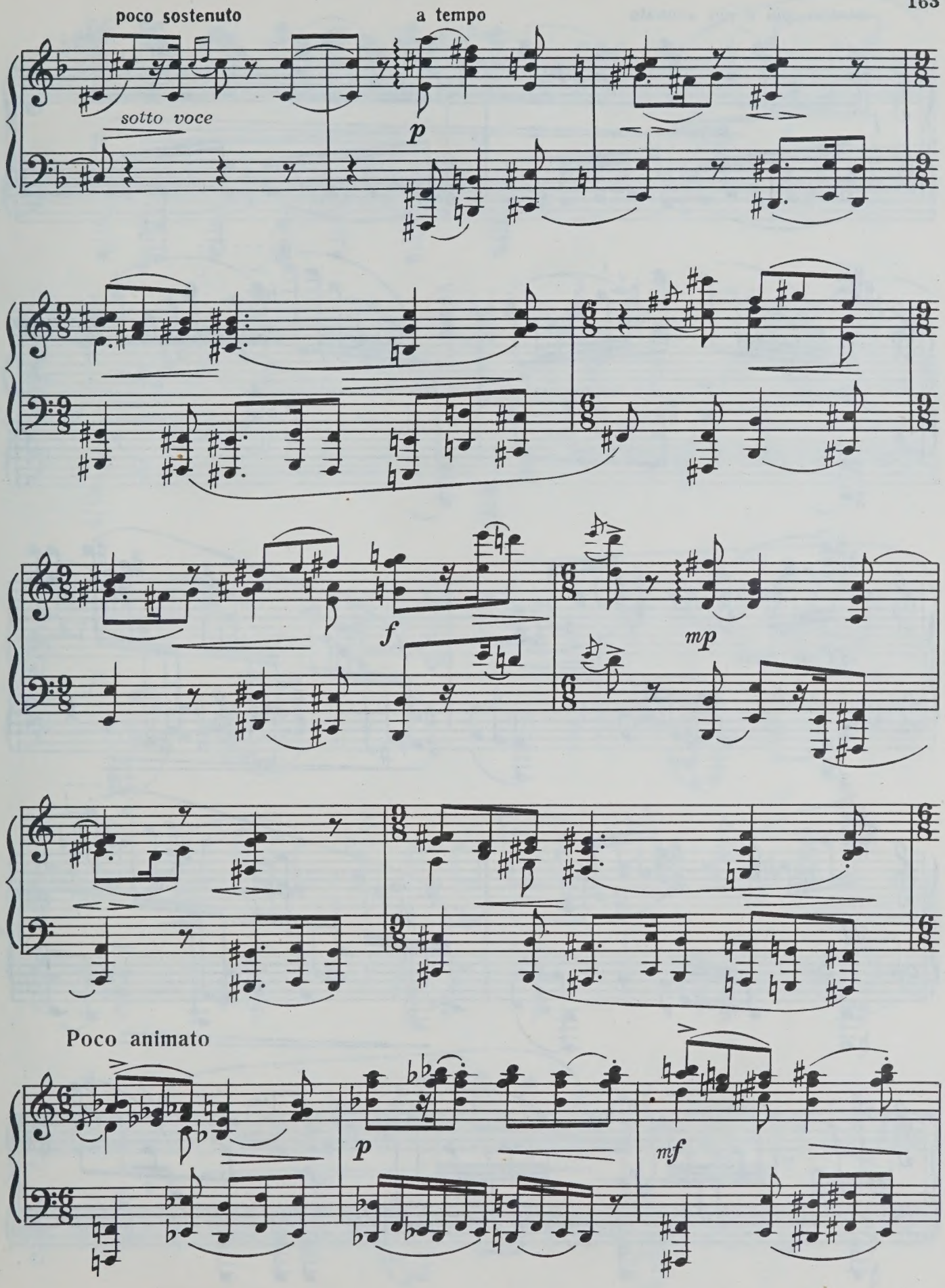

rall.
accel.
pp
Molto vivo
mp
8
quasi valse
pp
mp


8
pp
p
tr
mp
pochiss. sostenuto
p

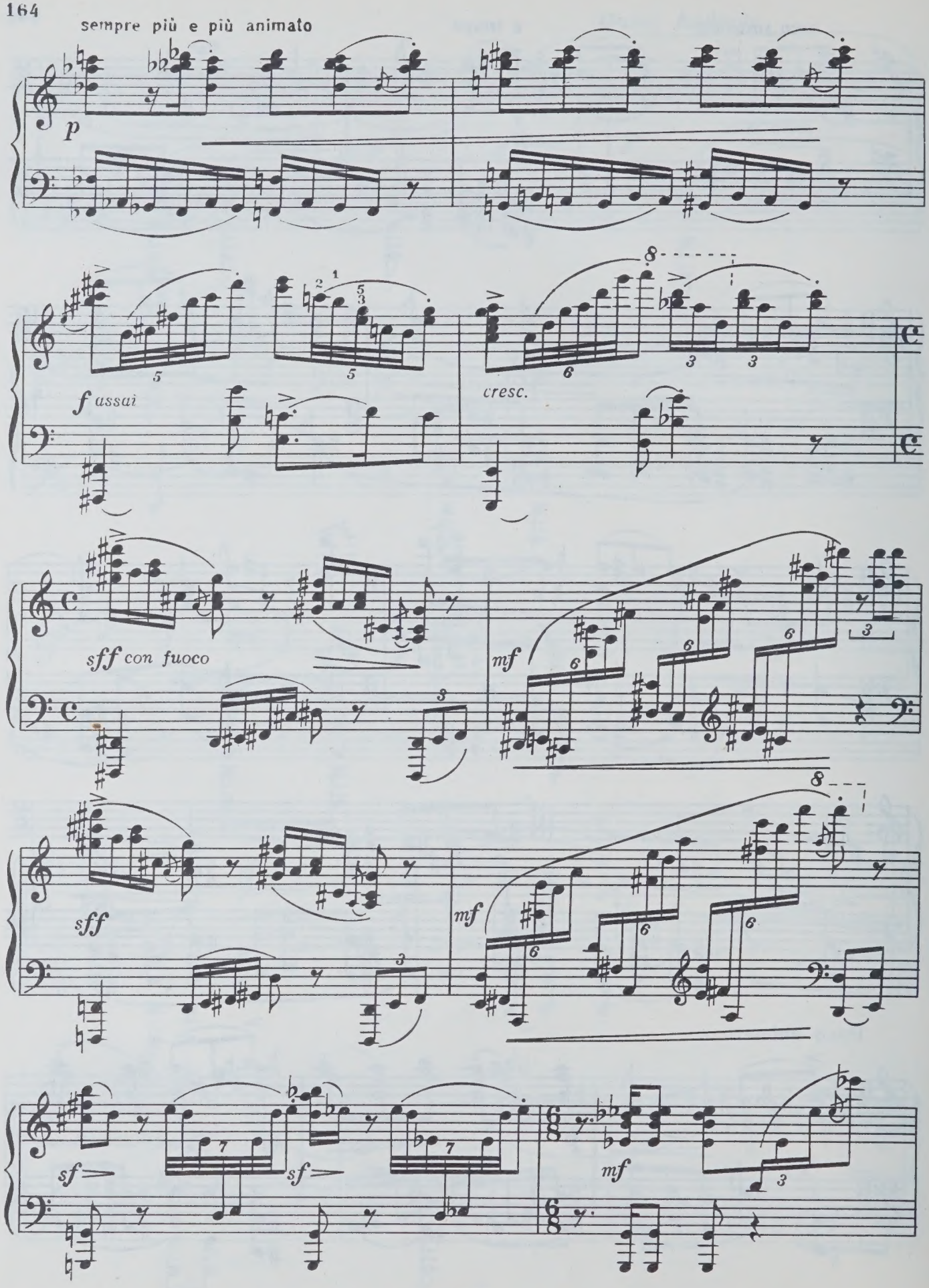

a tempo
sostenuto
p
mp
a tempo
p
8
Sostenuto assai, quasi Andante
pp
Ped.
poco più mosso
pp
pp
p

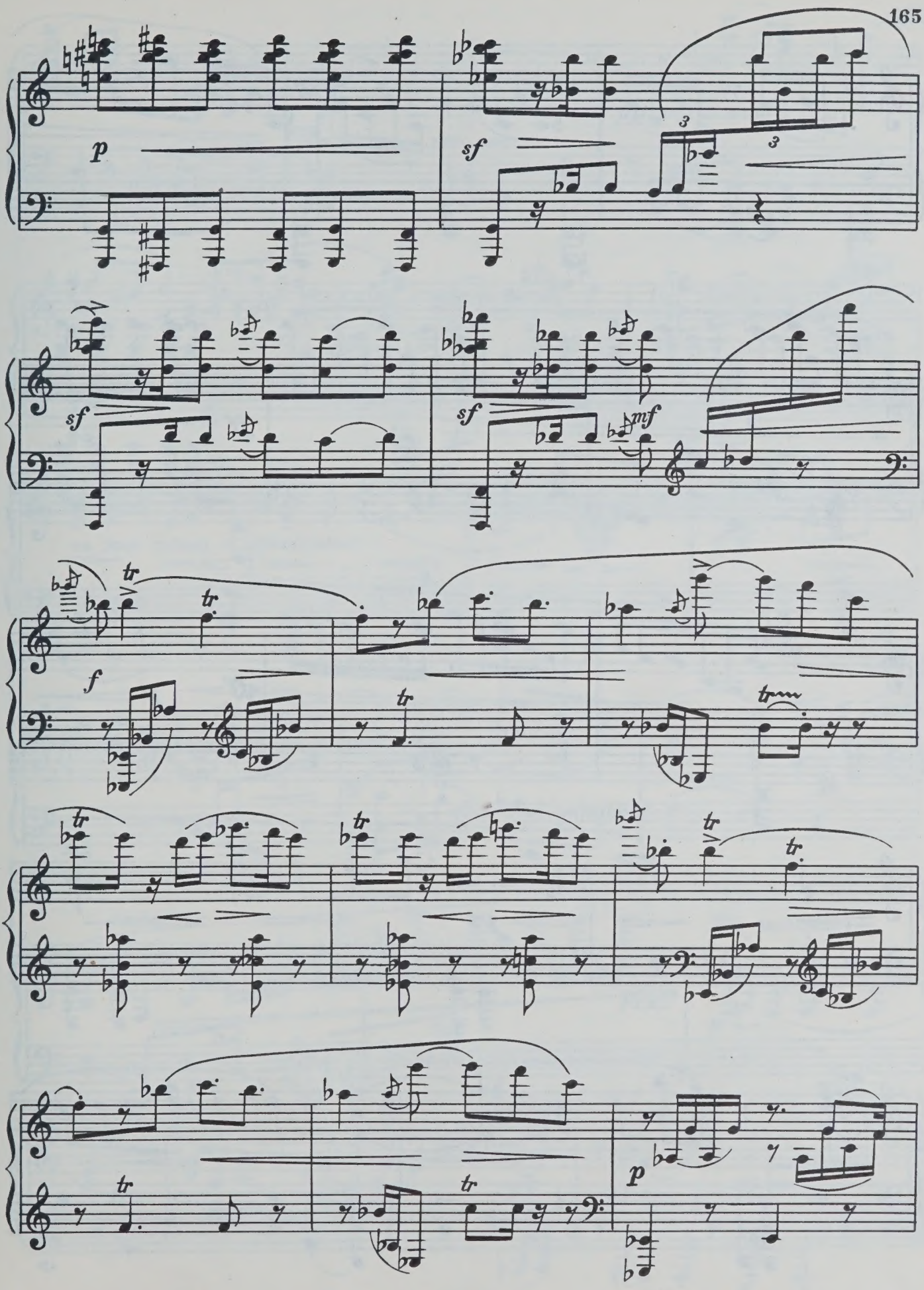
с 7430 к

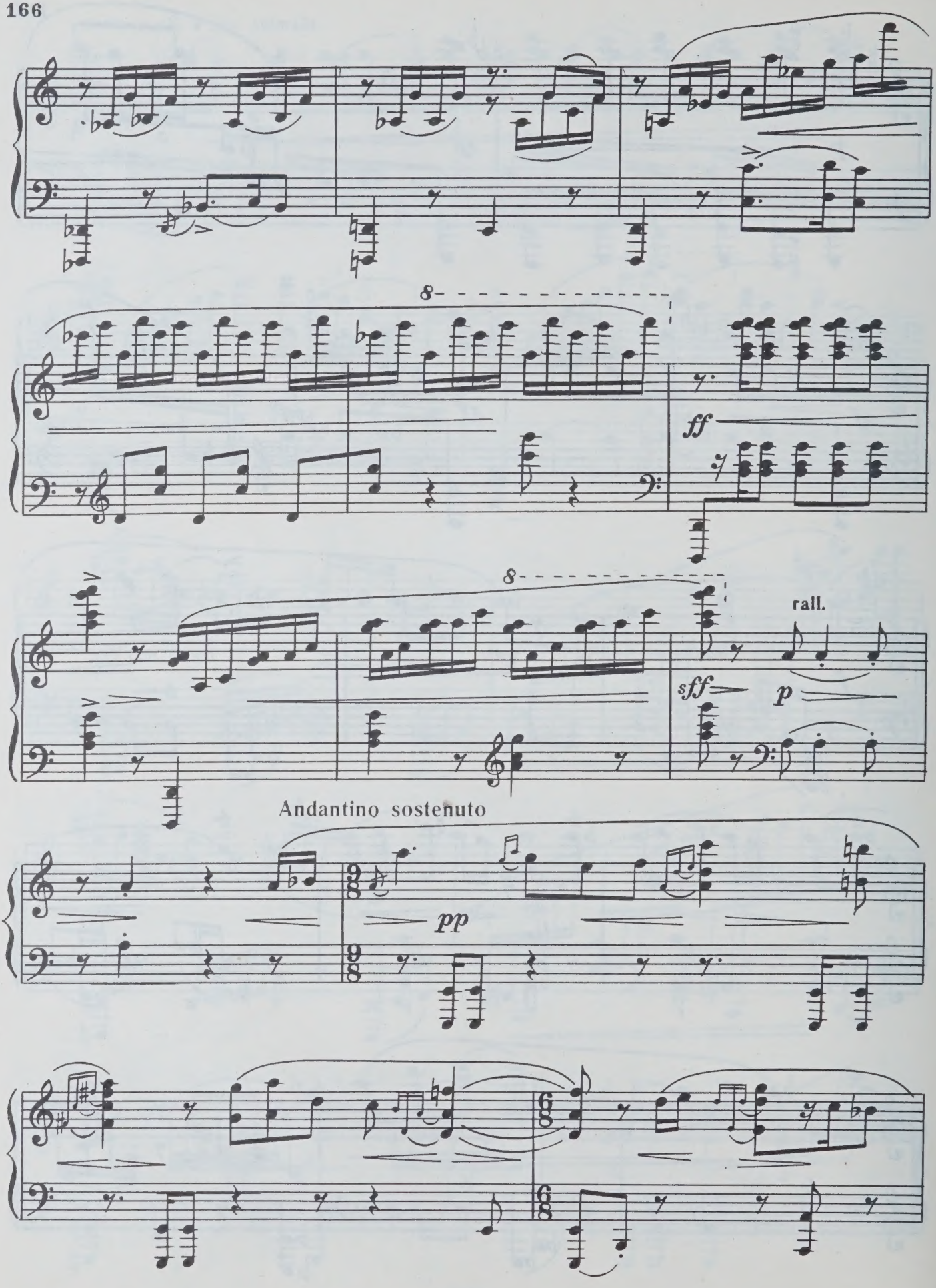

Quasi Andante
rall.
pp
ppp
p
p
pp
p
pp

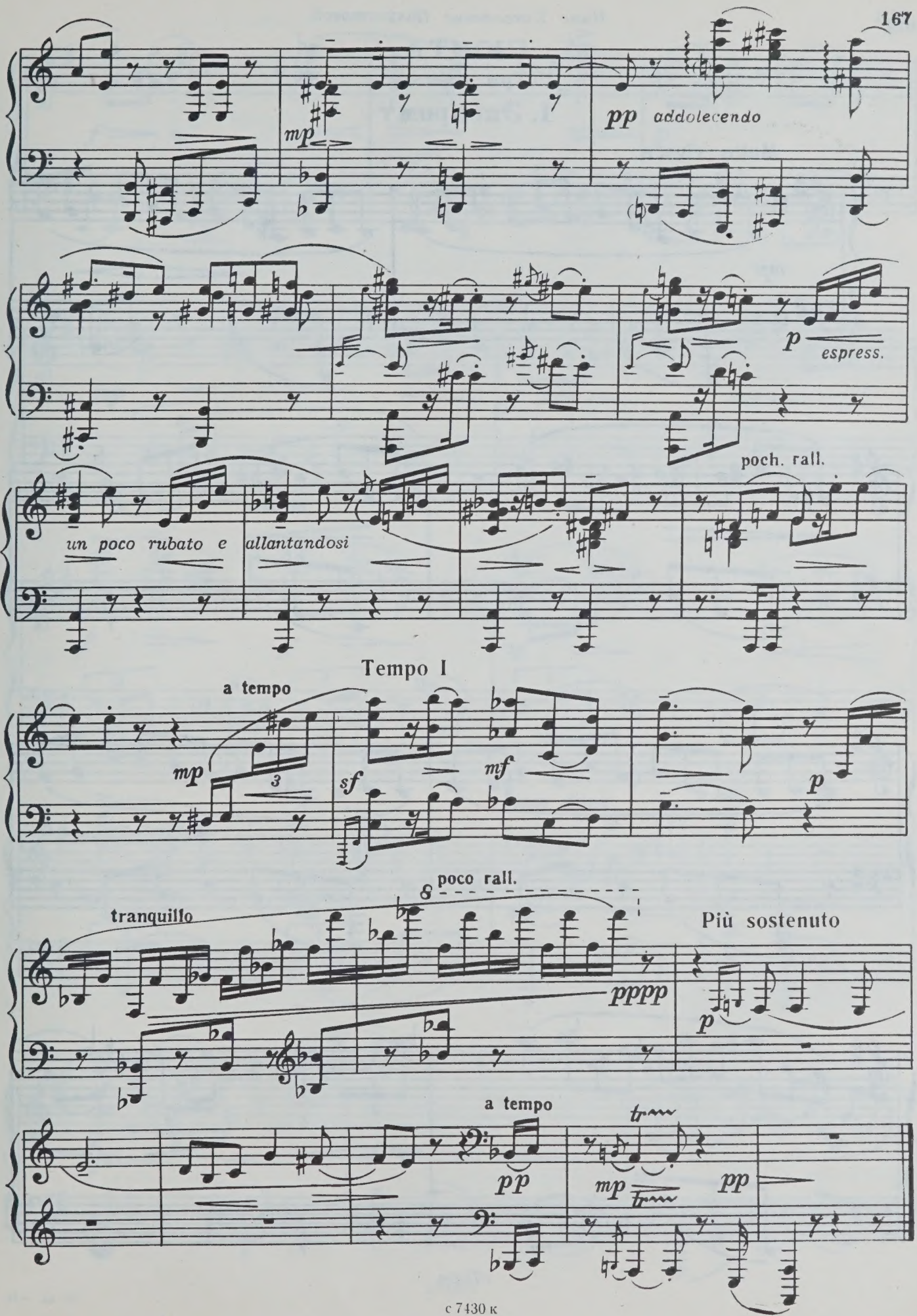


с 7430 к


sempre più e più animato
p
f assai
cresc.
sff con fuoco
mf
sff
mf
sf
sf
mf


p
sf
3
3
sf
sf
mf
f
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
p


8
ff
8
rall.
sff
p
Andantino sostenuto
pp

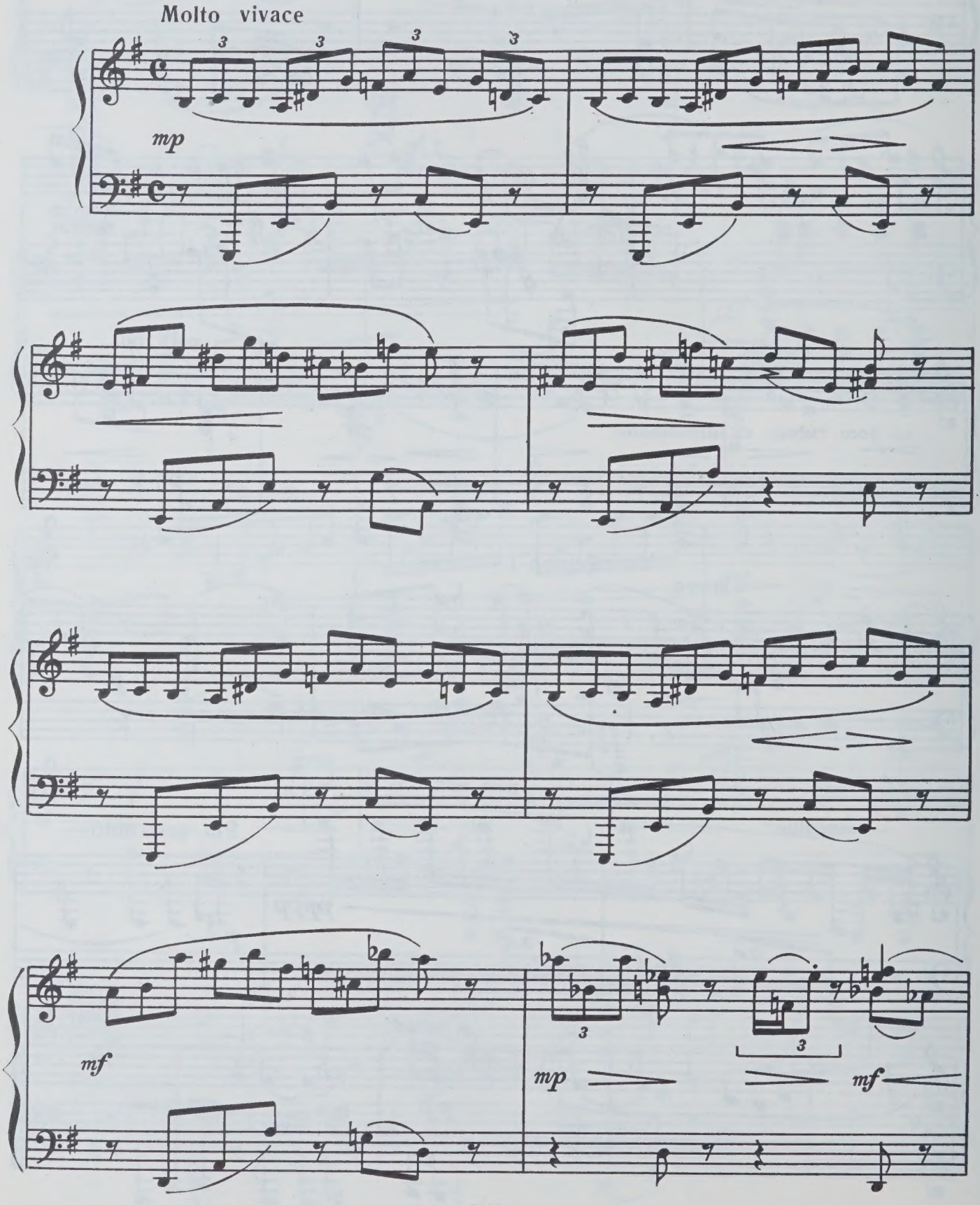

mp
pp addolecendo
p espress.
un poco rubato e allantandosi
poch. rall.
Tempo I
a tempo
mp
3
sf
mf
p
poco rall.
8
tranquillo
Più sostenuto
pppp
p
a tempo
pp
mp
tr
pp

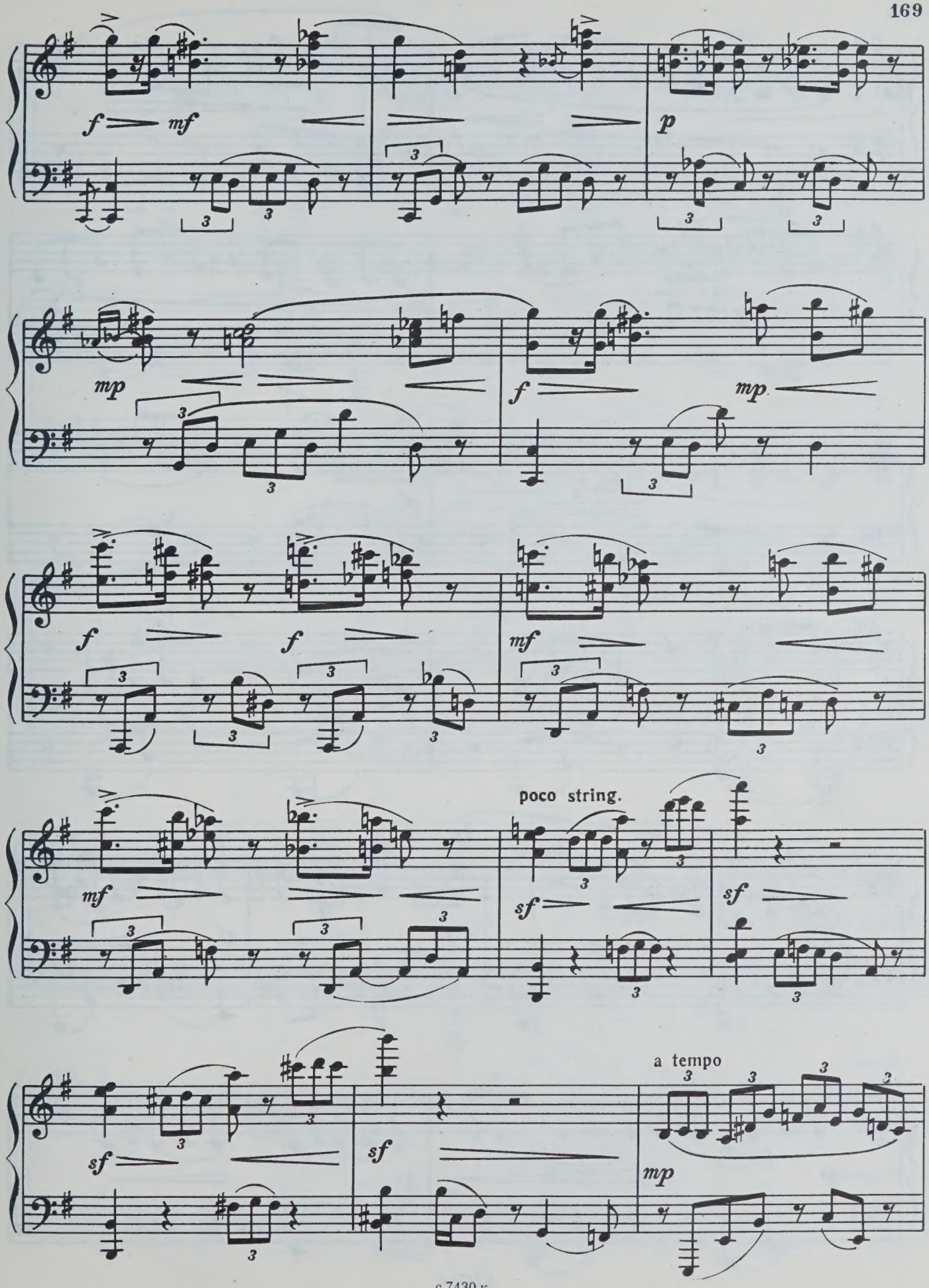
Нине Николаевне Полуэктовой

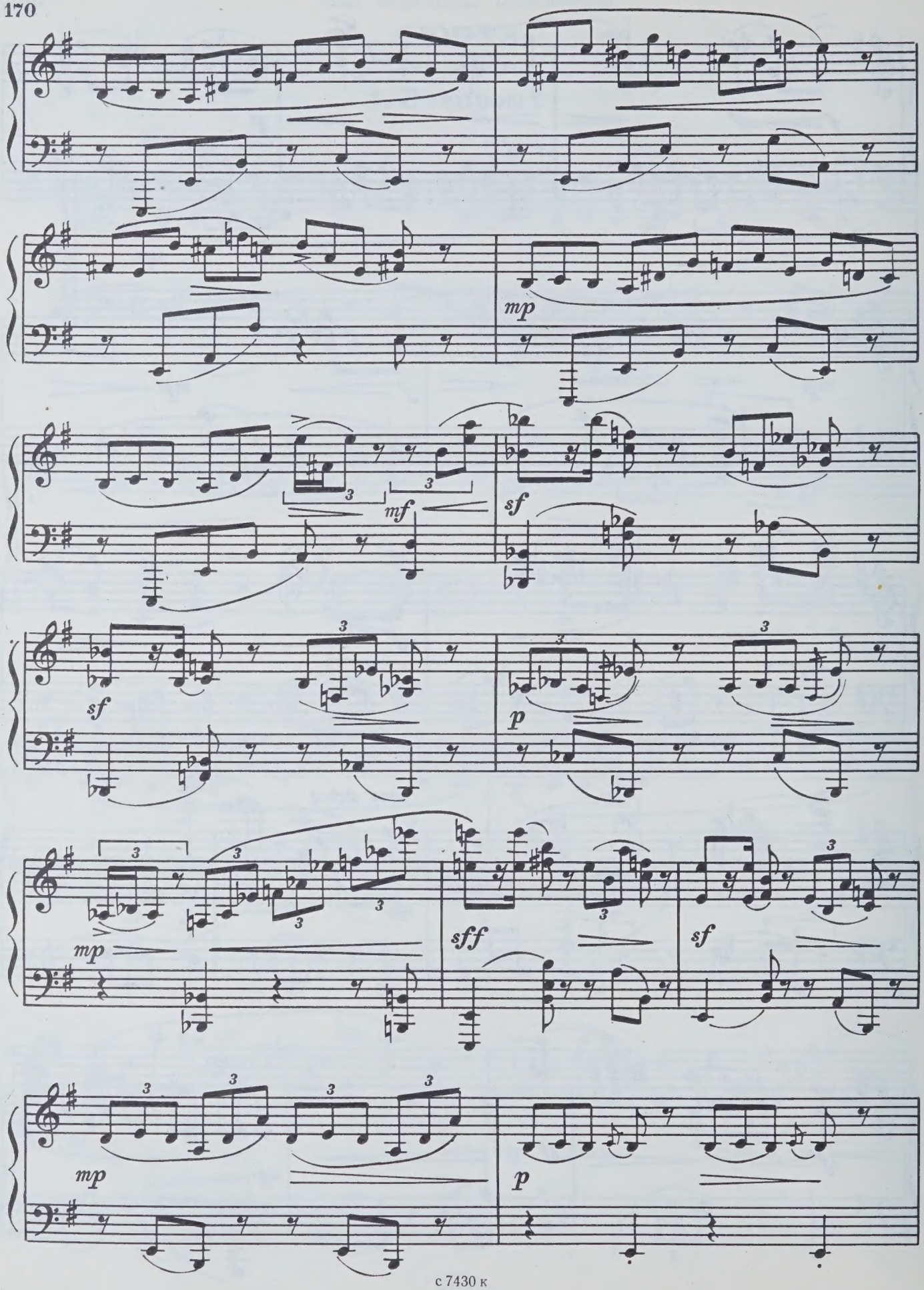
СЮИТА

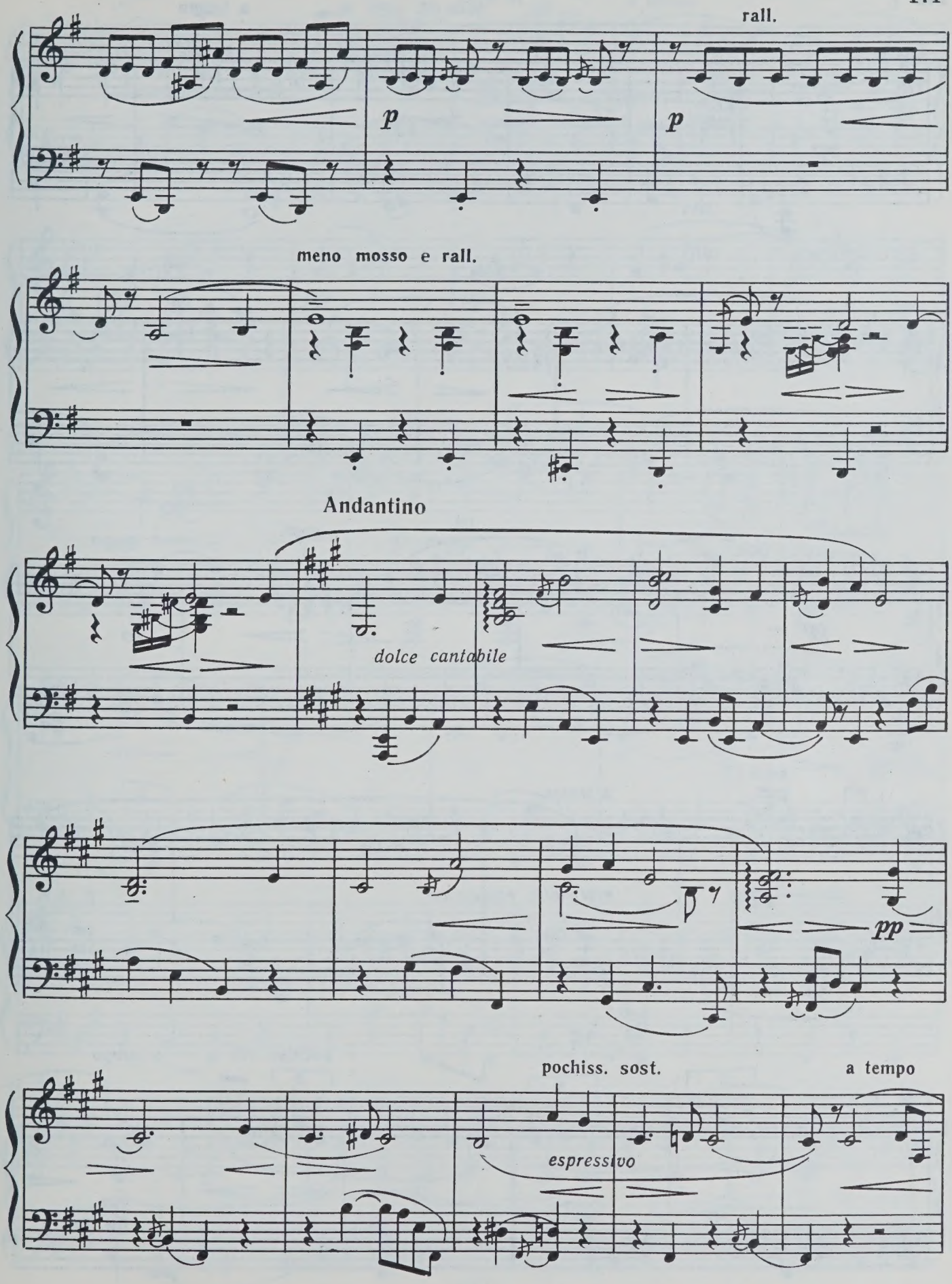
(Три пьесы)

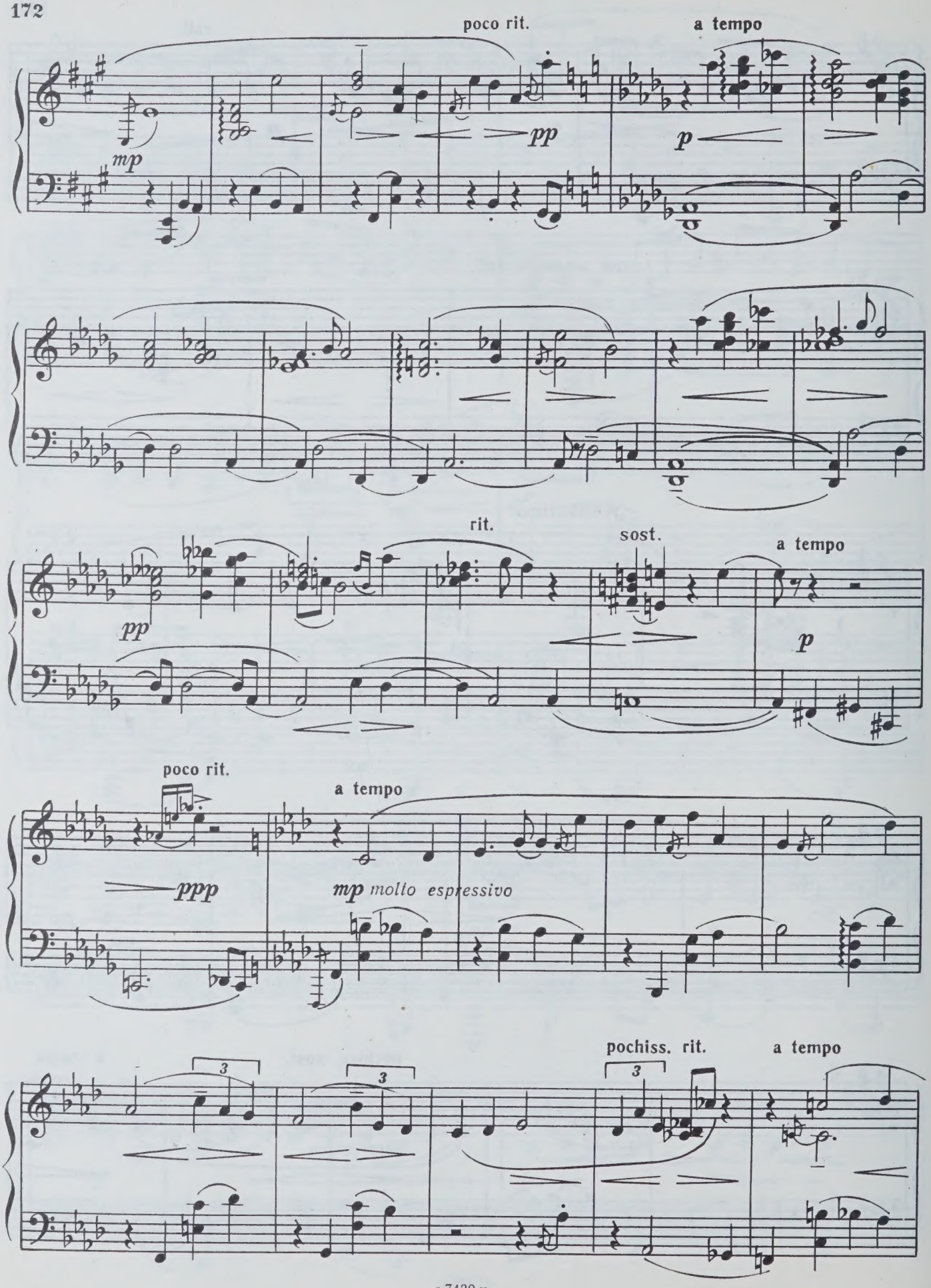
1. Экспромт

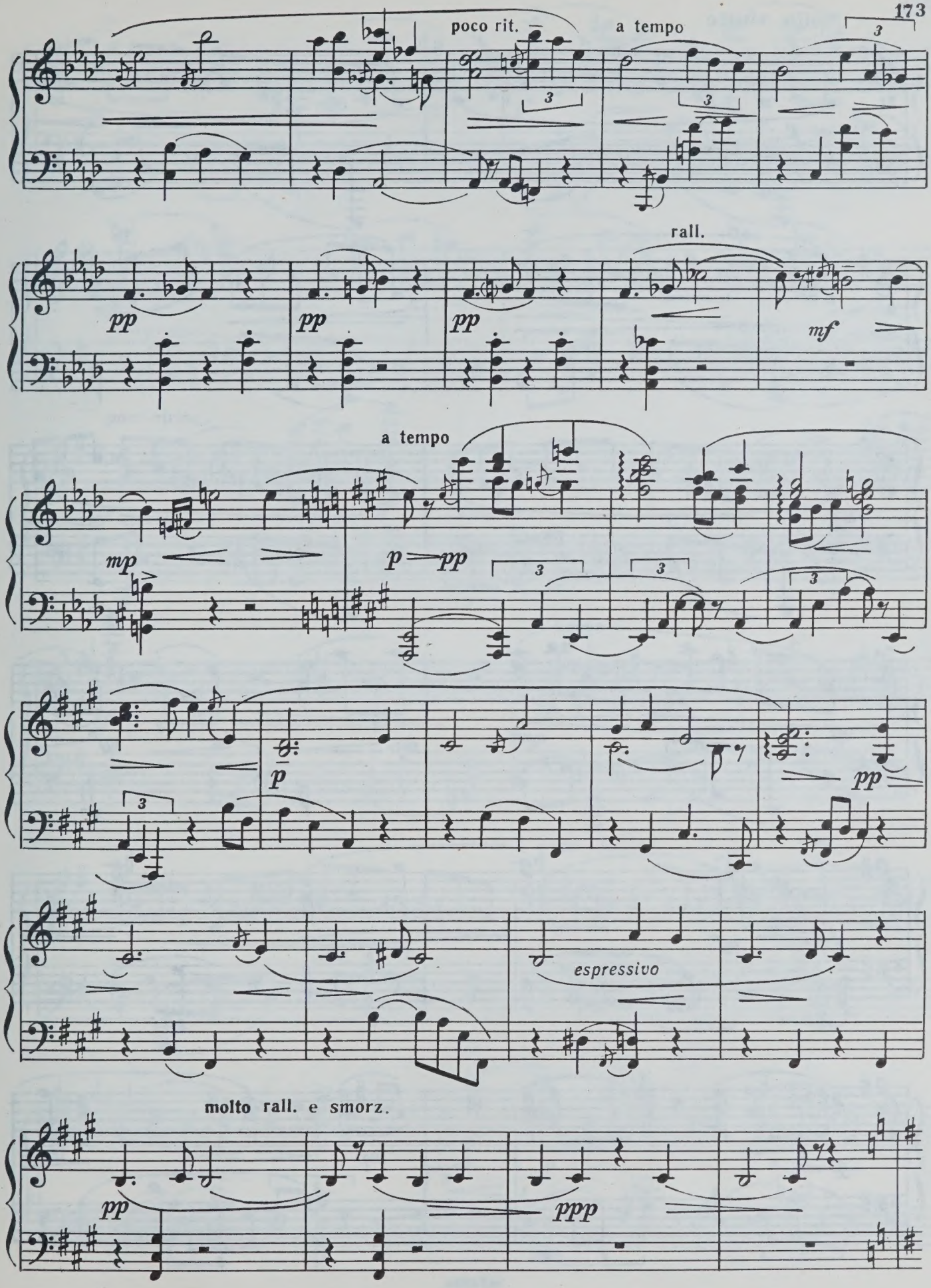


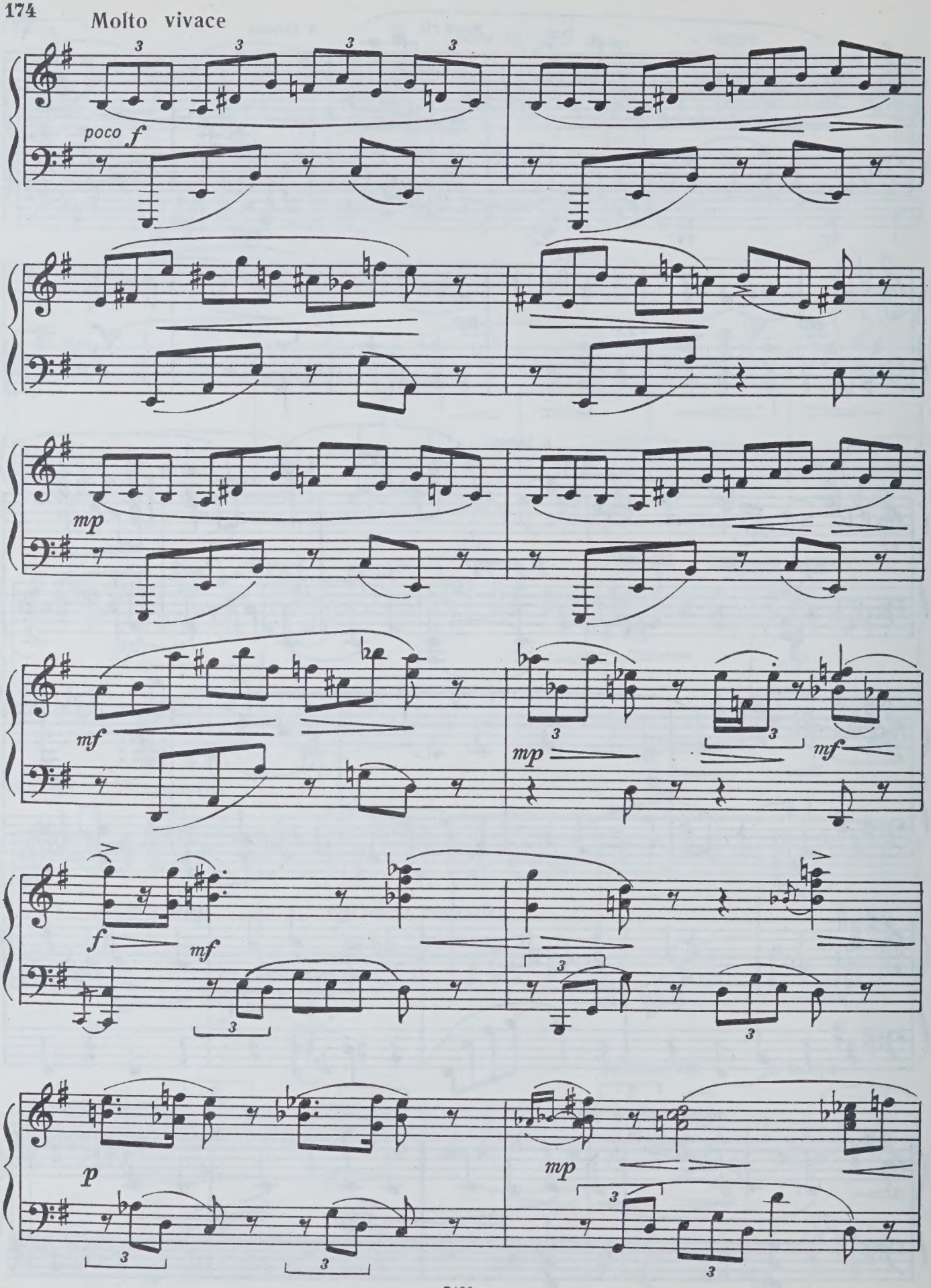

f
mf
p
mp
f
mp
f
f
mf
mf
poco string.
sf
sf
sf
sf
a tempo
mp

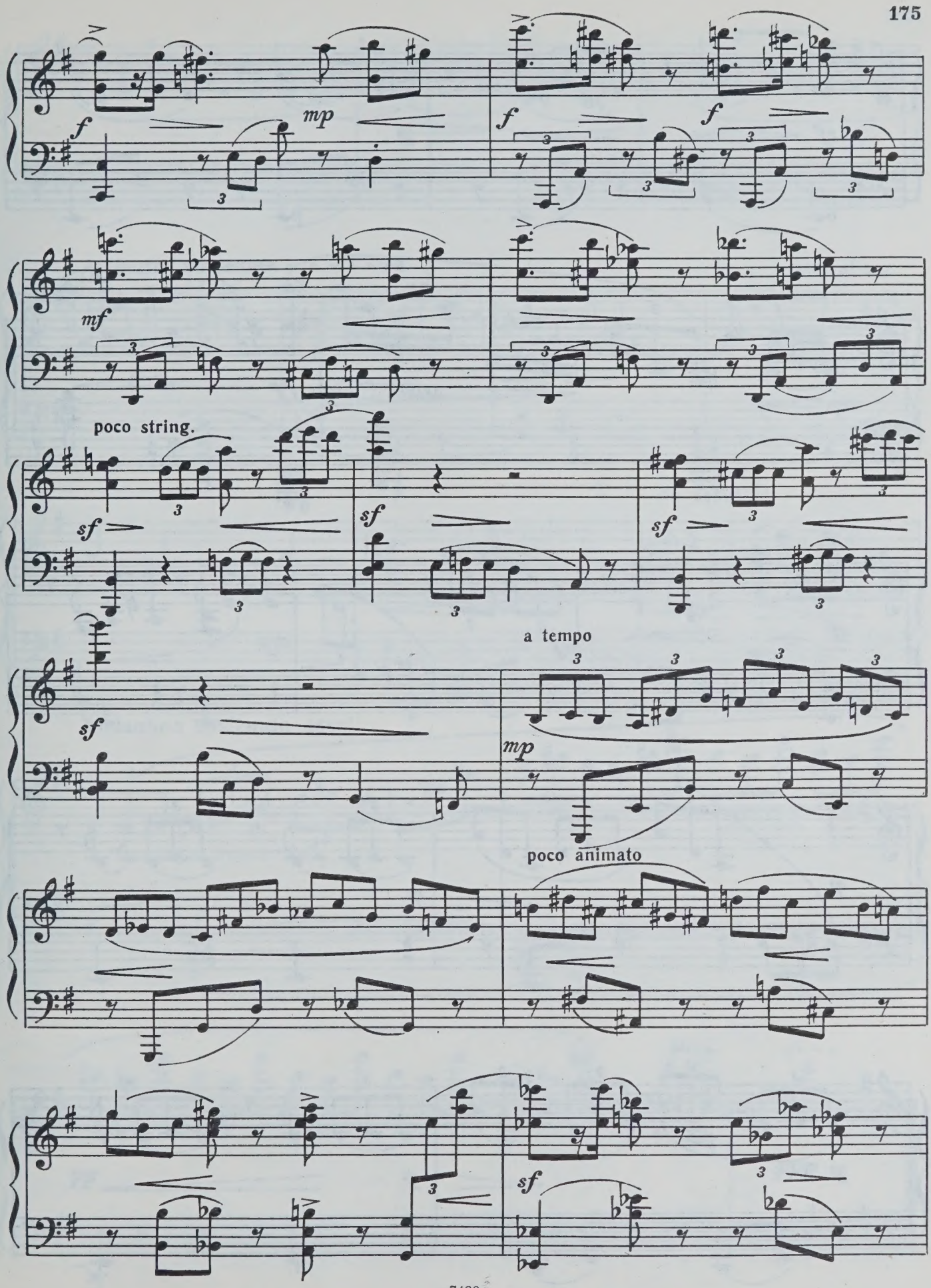

mp
mf
sf
sf
p
mp
sff
sf
mp
p

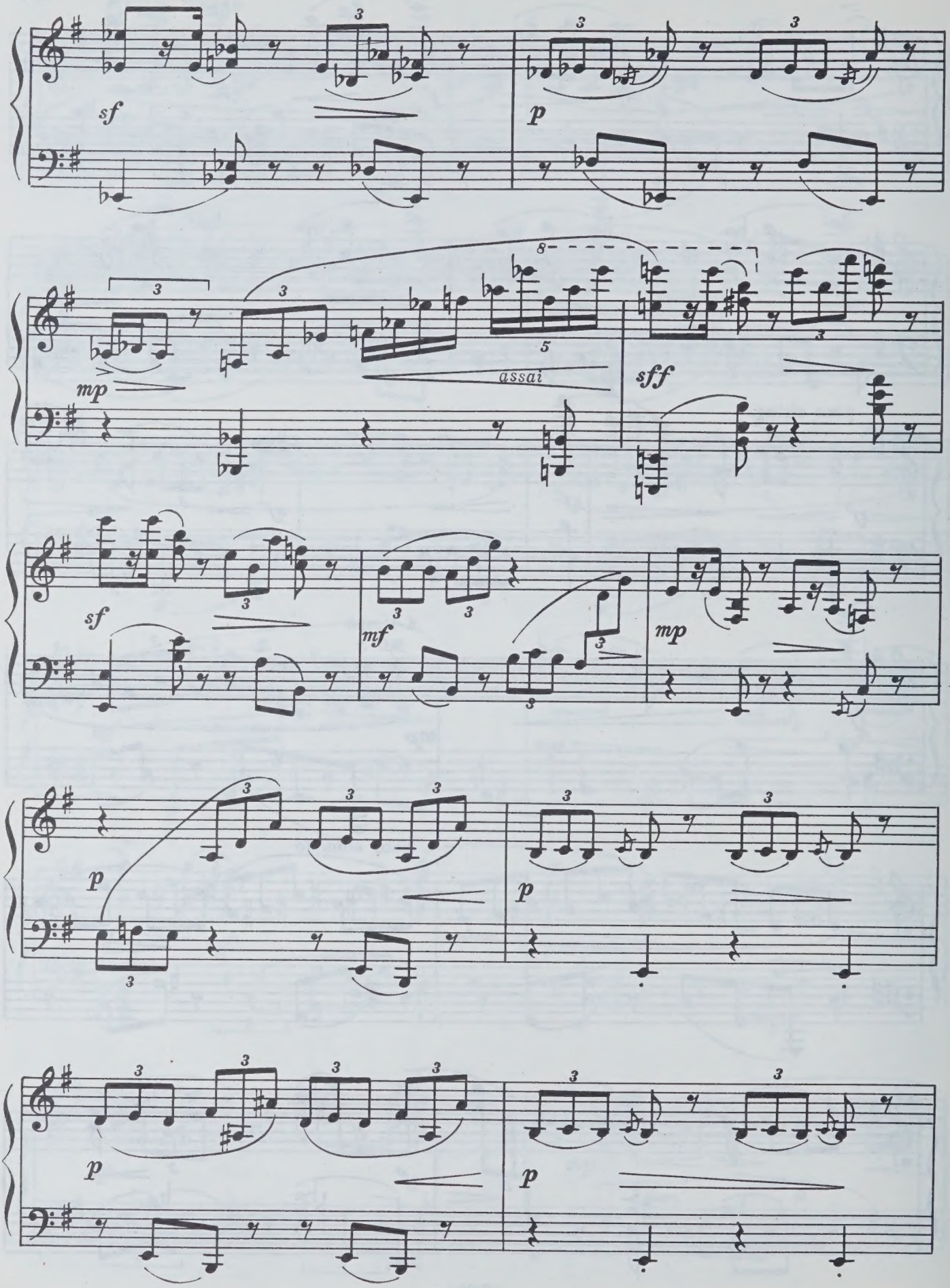

rall.
p
p
meno mosso e rall.
Andantino
dolce cantabile
pp
pochiss. sost.
a tempo
espressivo

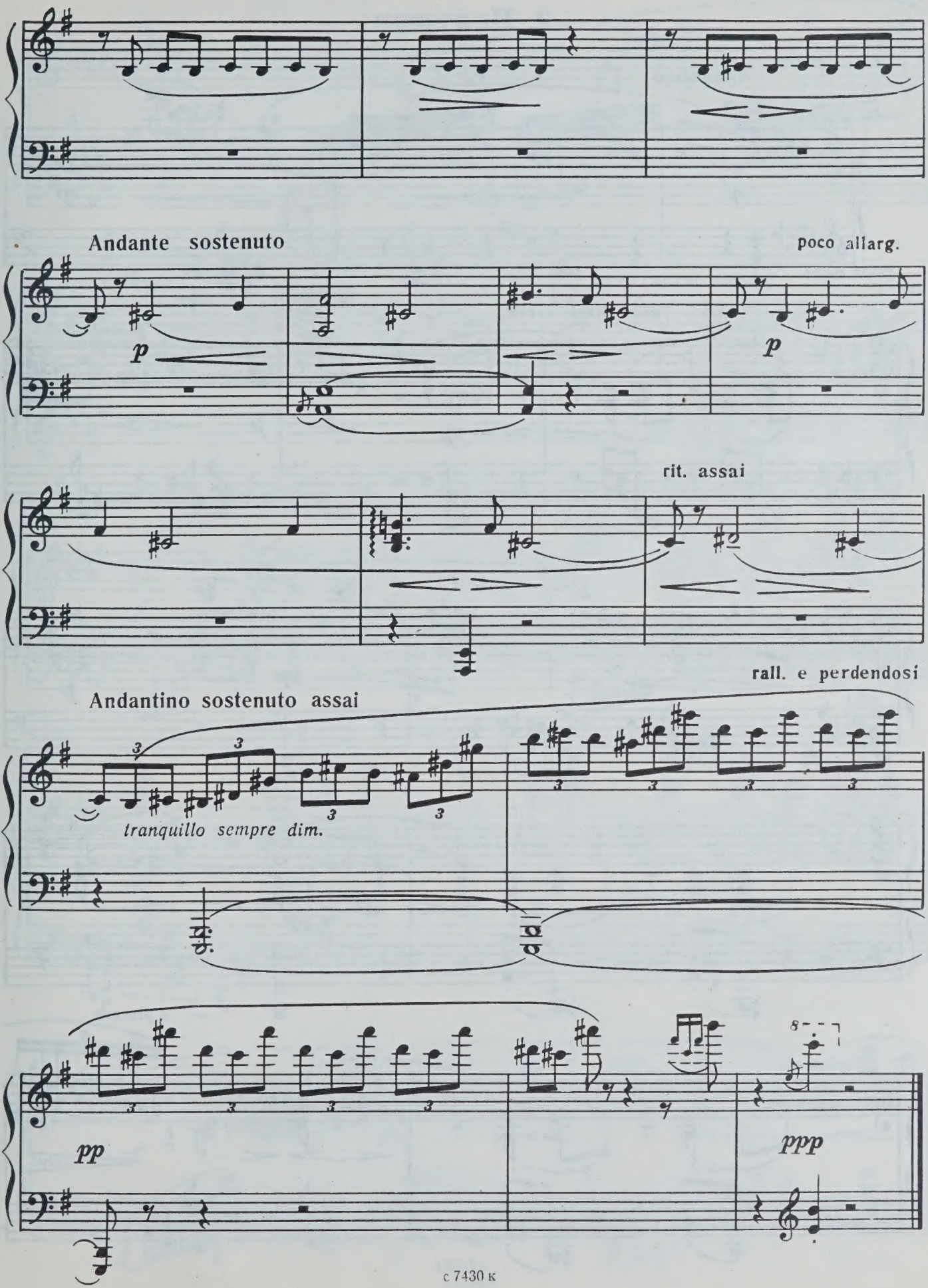

poco rit.
a tempo
mp
pp
p
rit.
sost.
a tempo
pp
p
poco rit.
a tempo
ppp
mp molto espressivo
pochiss. rit.
a tempo
3
3
3


poco rit.
a tempo
rall.
a tempo
espressivo
molto rall. e smorz.

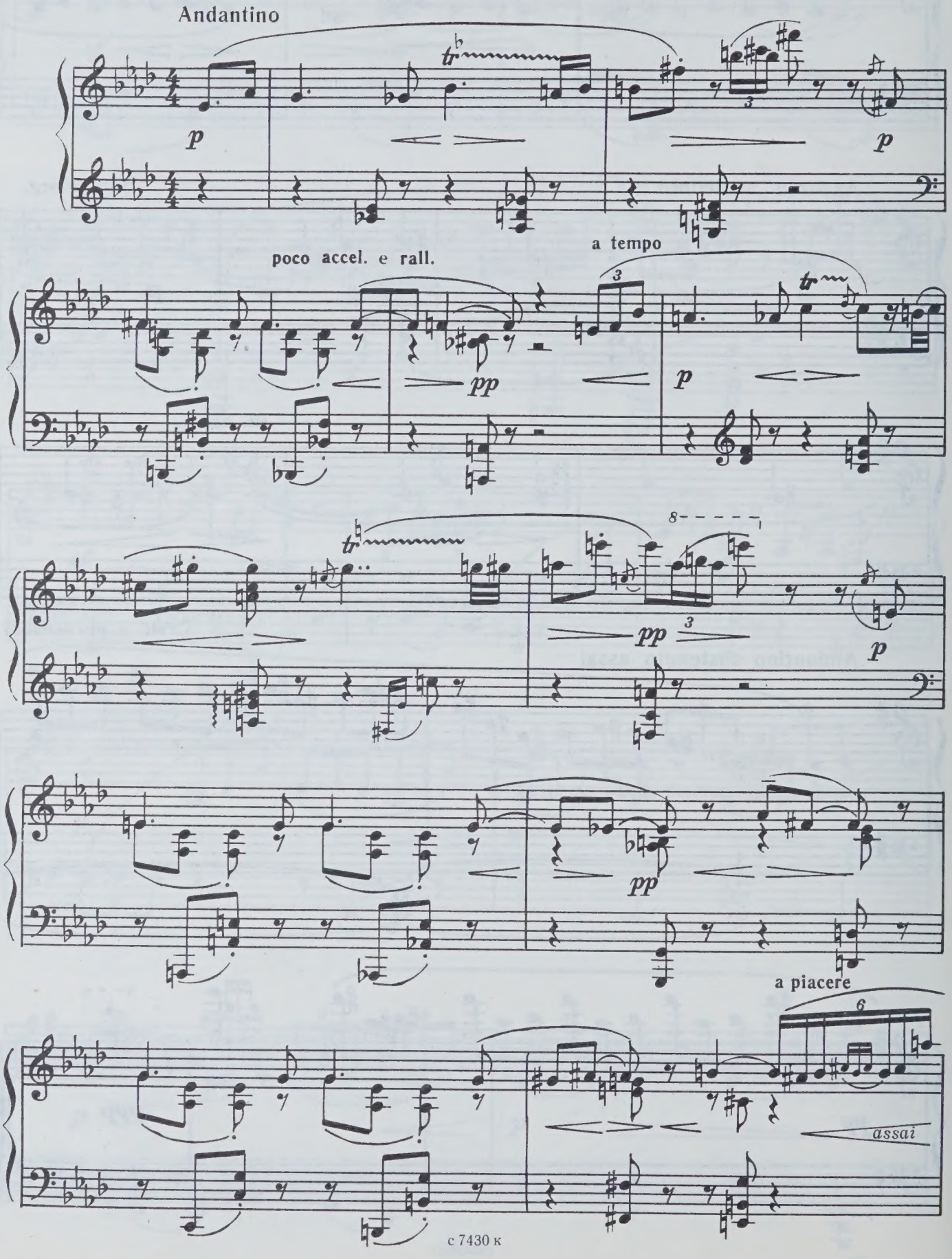

Molto vivace
poco f
mp
mf
mp
mf
f
mf
p
mp

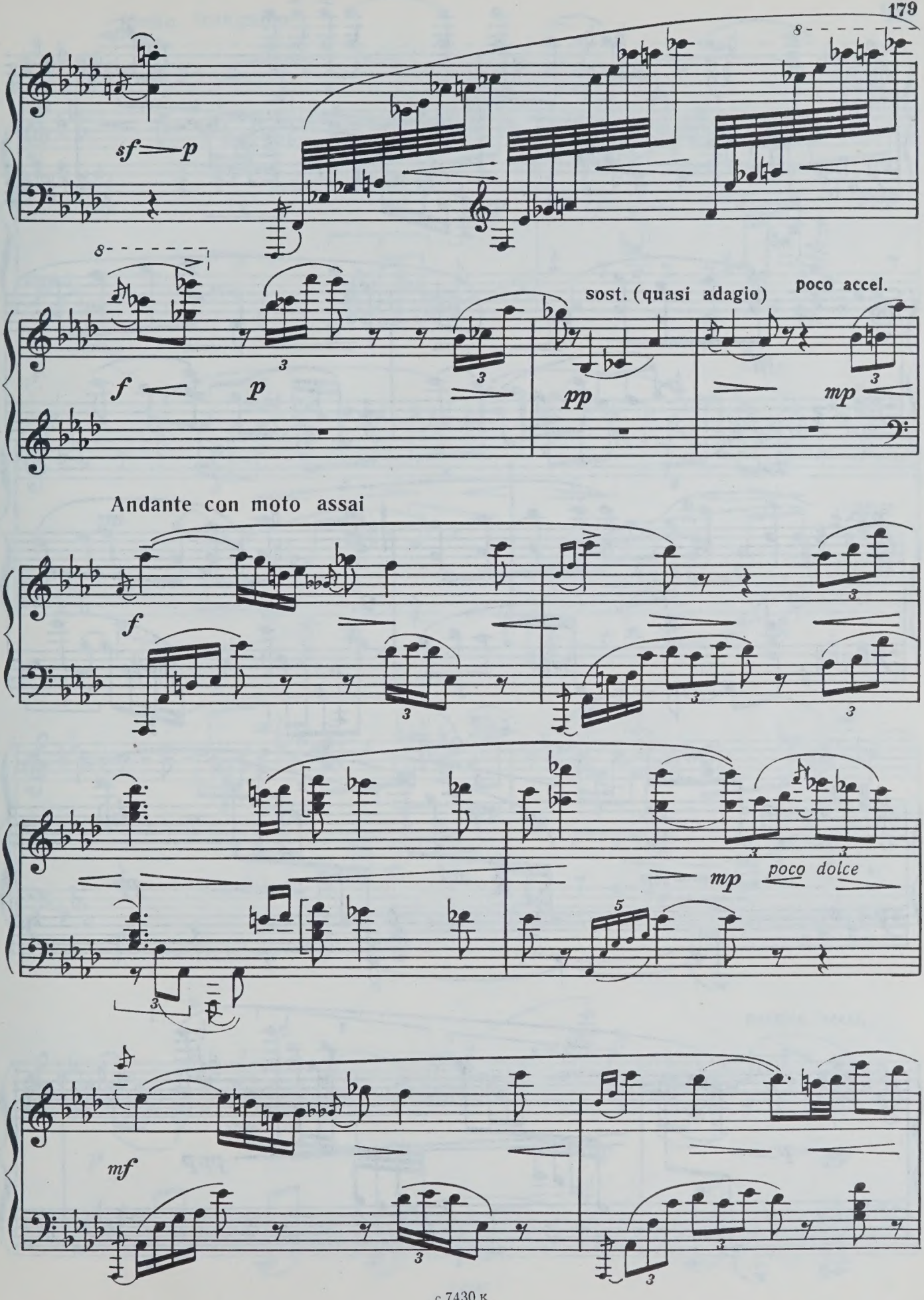

f
mp
f
f
mf
poco string.
sf
sf
sf
a tempo
sf
mp
poco animato
sf

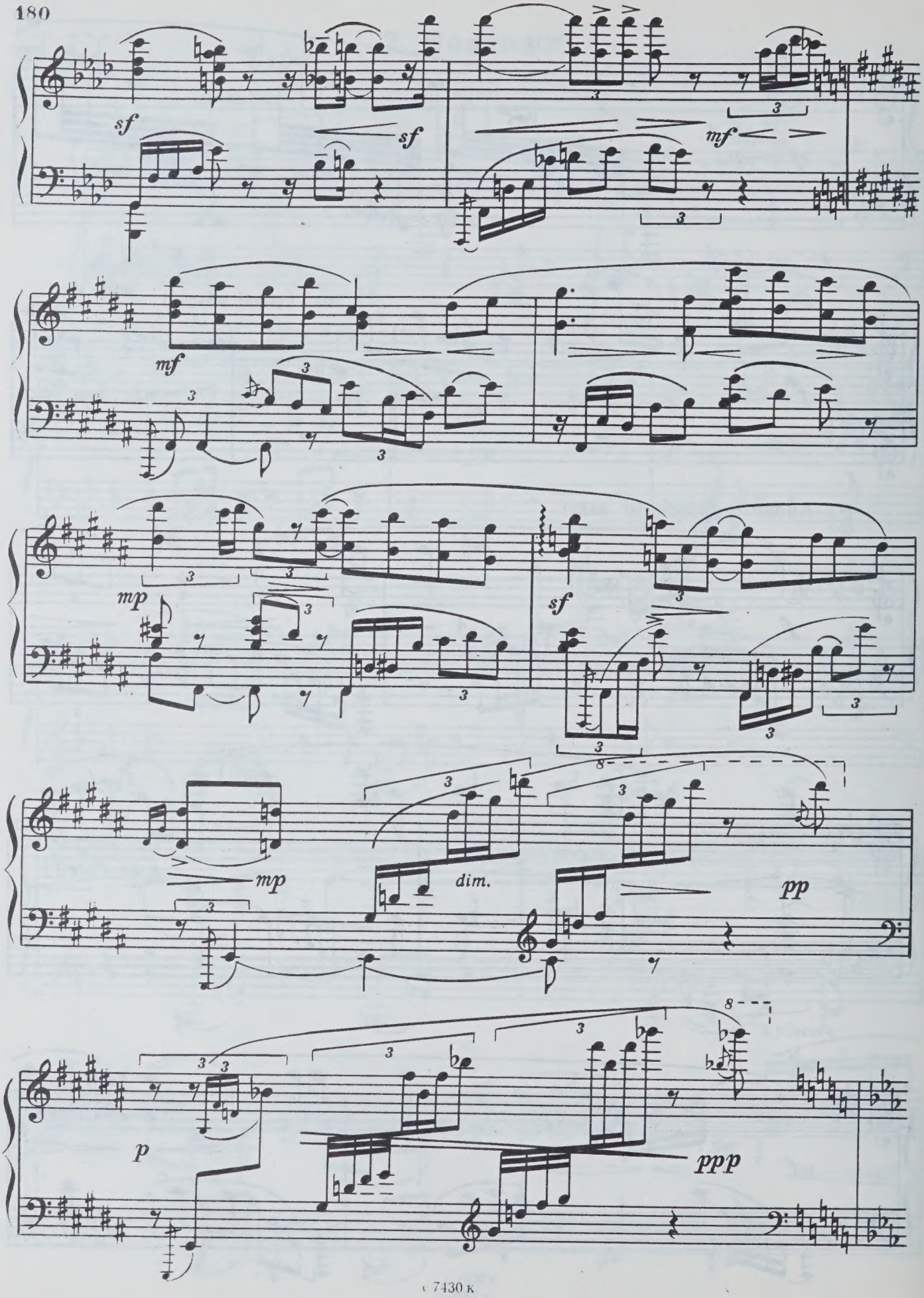

sf
p
mp
assai
sff
sf
mf
mp
p
p
p
p

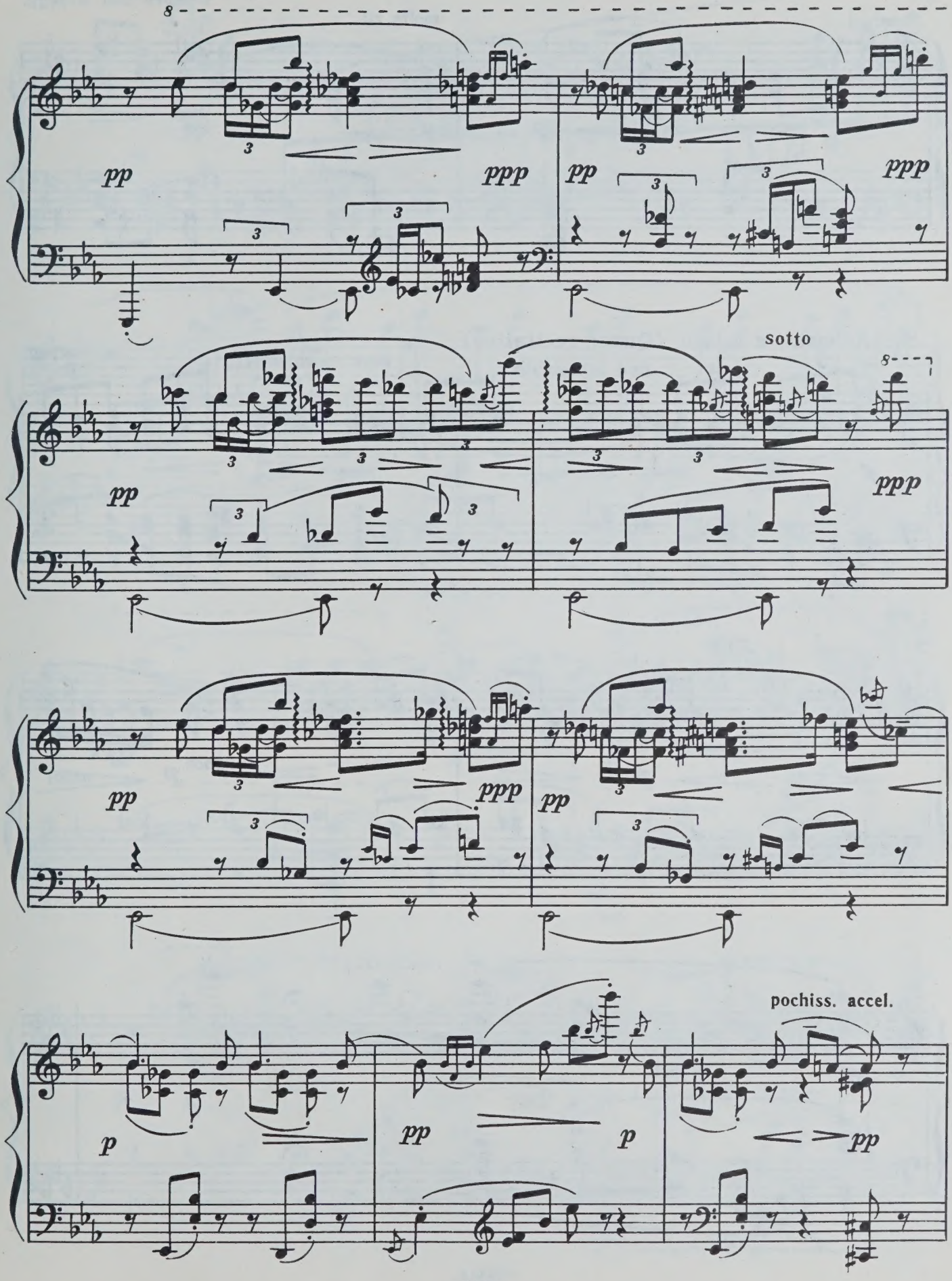

Andante sostenuto
poco allarg.
p
p
rit. assai
rall. e perdendosi
Andantino sostenuto assai
tranquillo sempre dim.
pp
ppp

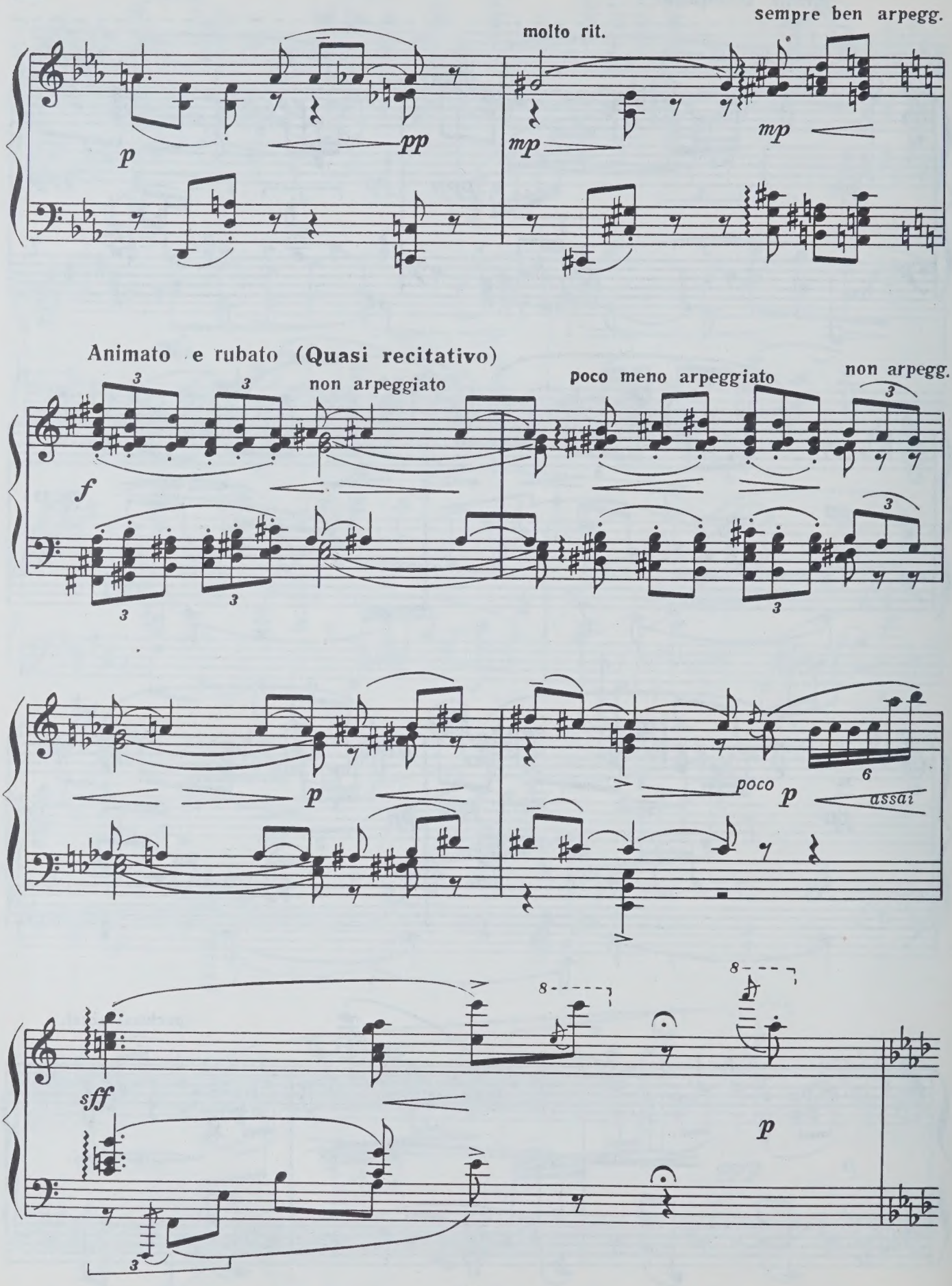
2. Ноктюрн

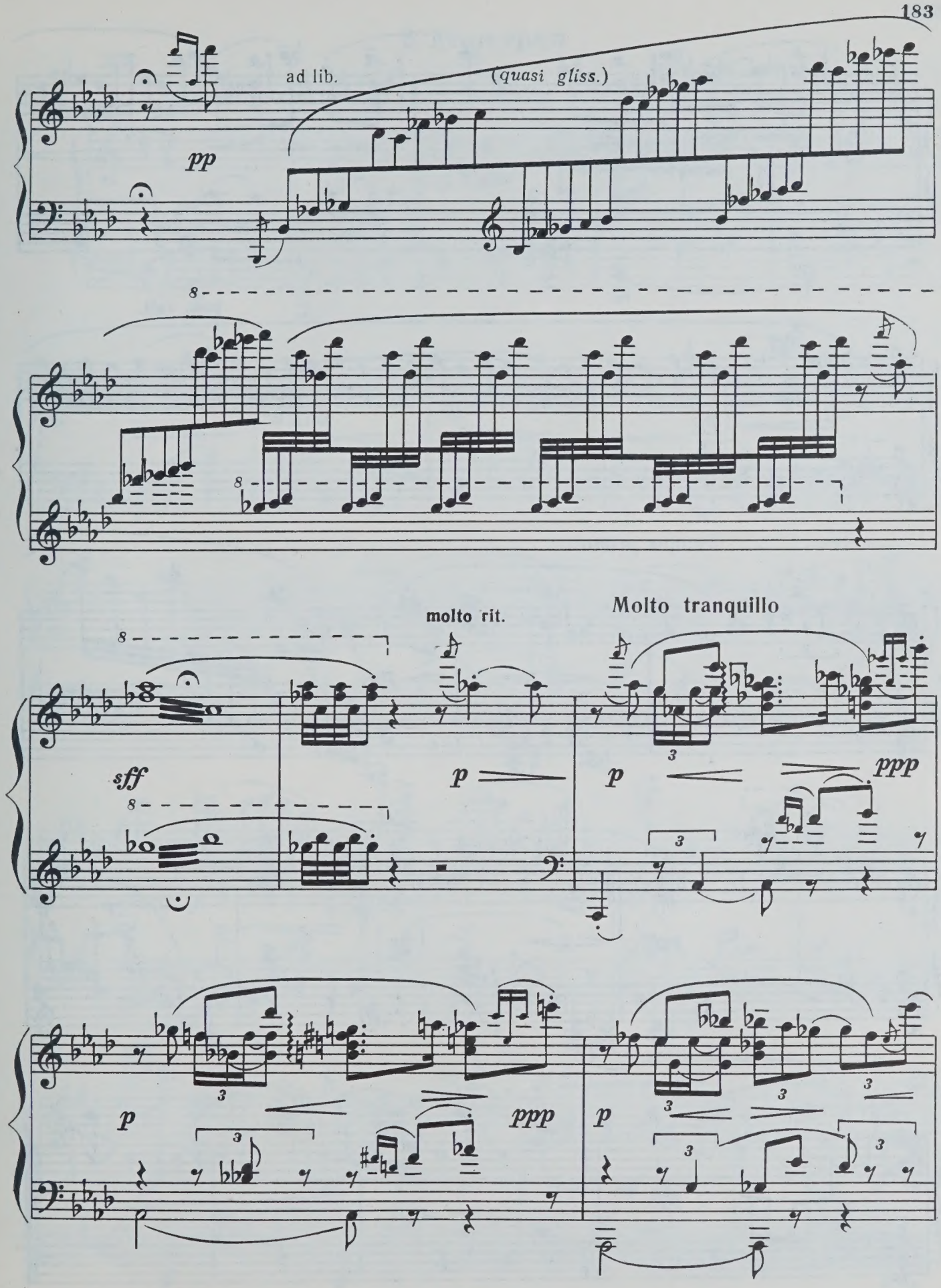

Andantino
p
p
poco accel. e rall.
a tempo
pp
p
pp
p
pp
a piacere
assai

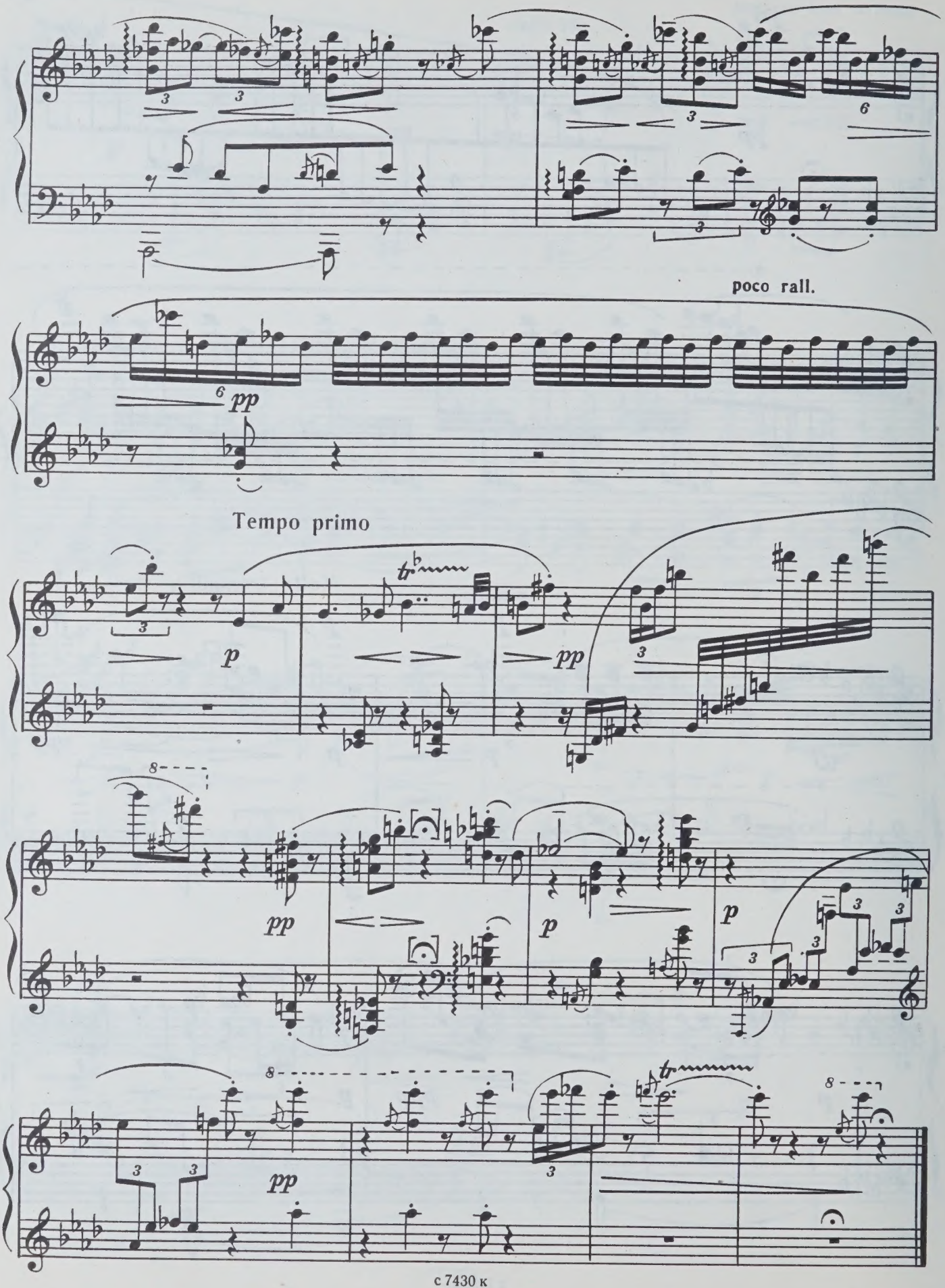

sf p
f p
sost. (quasi adagio)
poco accel.
pp
mp
Andante con moto assai
f
mp
poco dolce
mf


sf
sf
mf
mf
mp
sf
mp
dim.
pp
p
ppp


8
pp
ppp
pp
ppp
sotto
8
pp
ppp
pp
pochiss. accel.
p
pp
p
pp

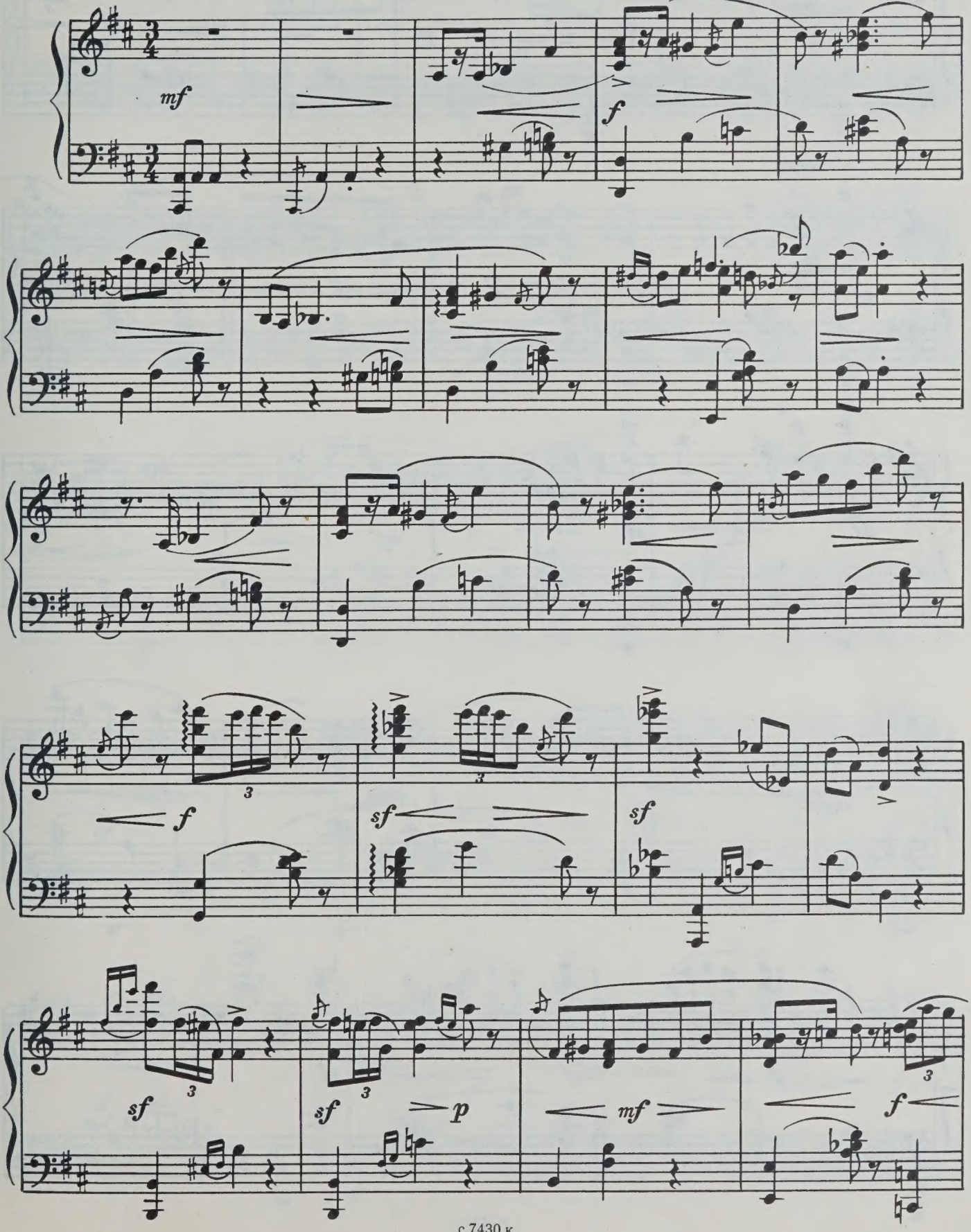

molto rit.
sempre ben arpegg.
p
pp
mp
mp
Animato e rubato (Quasi recitativo)
non arpeggiato
poco meno arpeggiato
non arpegg.
f
p
poco
p
assai
sff
p


ad lib.
(quasi gliss.)
pp
molto rit.
Molto tranquillo
sff
p
ppp


poco rall.
pp
Tempo primo
p
pp
p
pp
p
pp

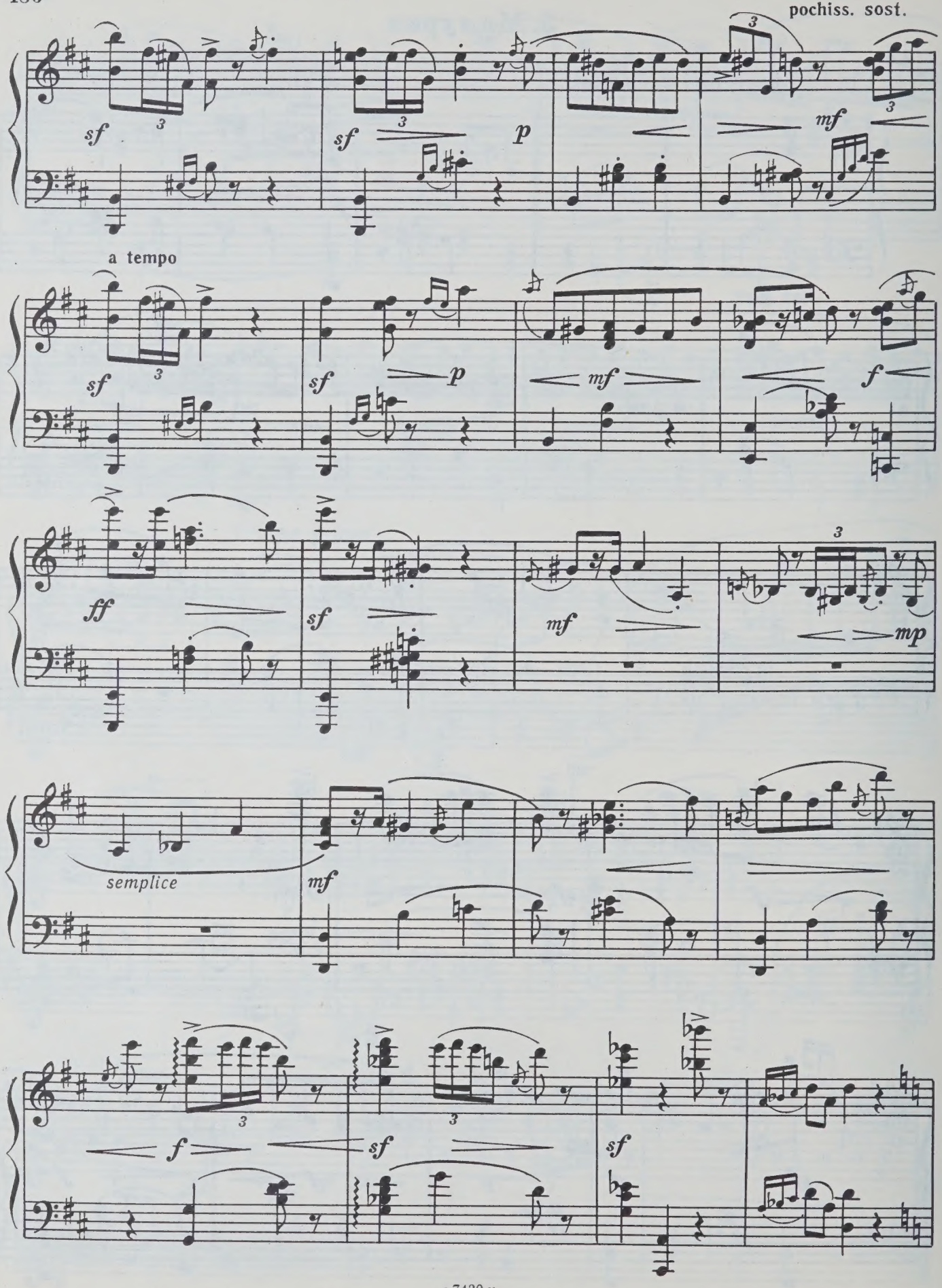
3. Мазурка

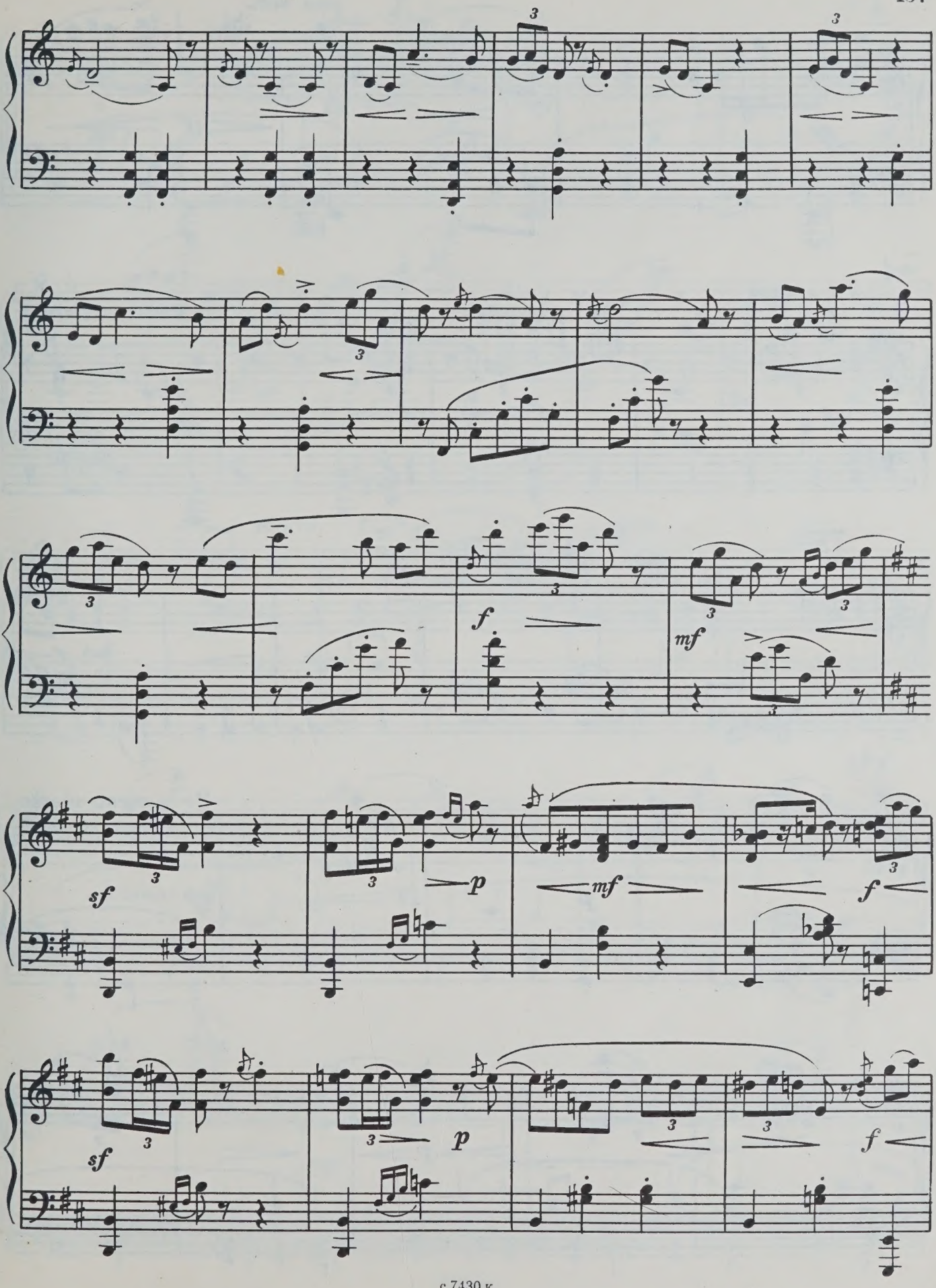
Allegretto con moto

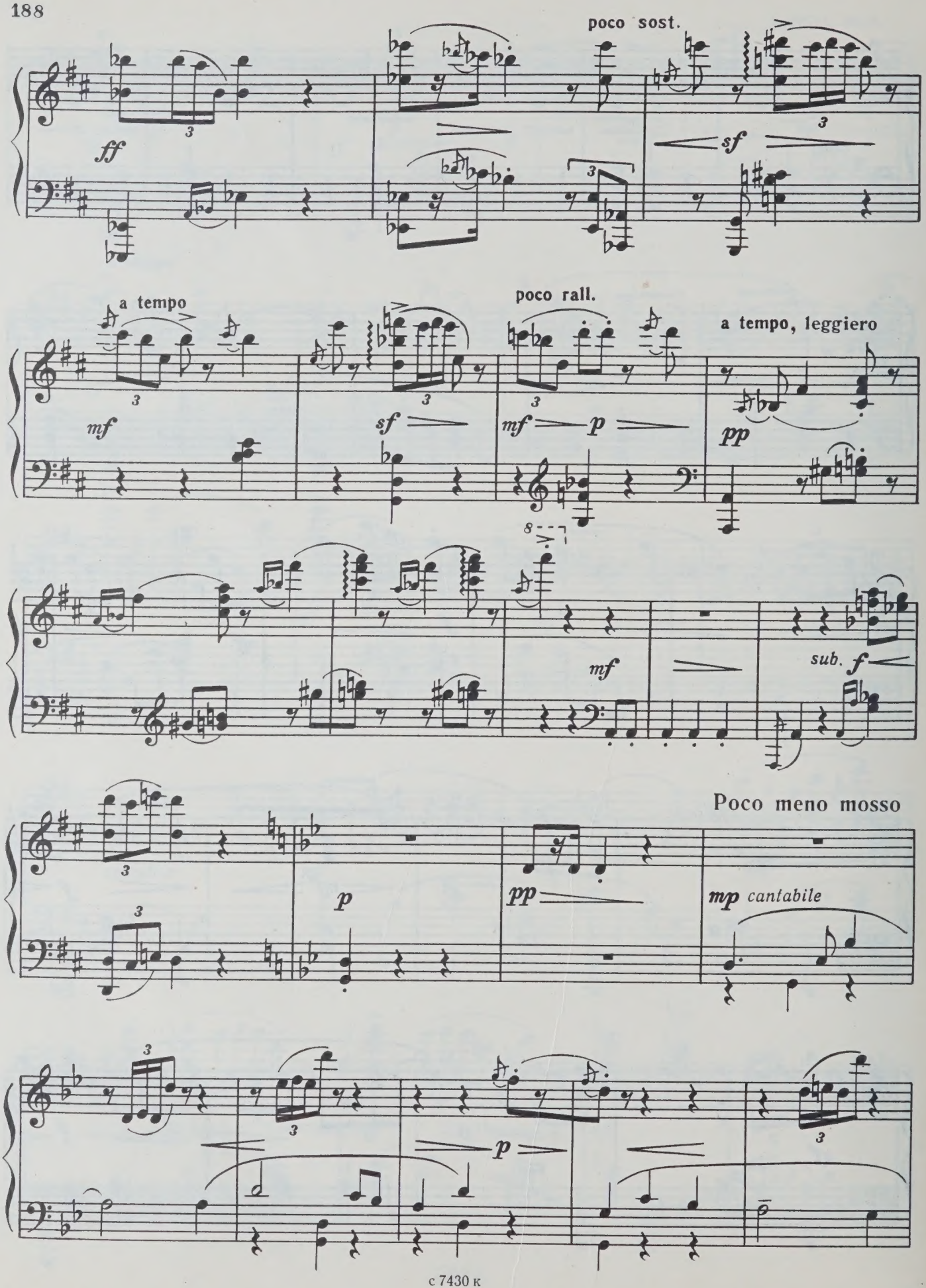


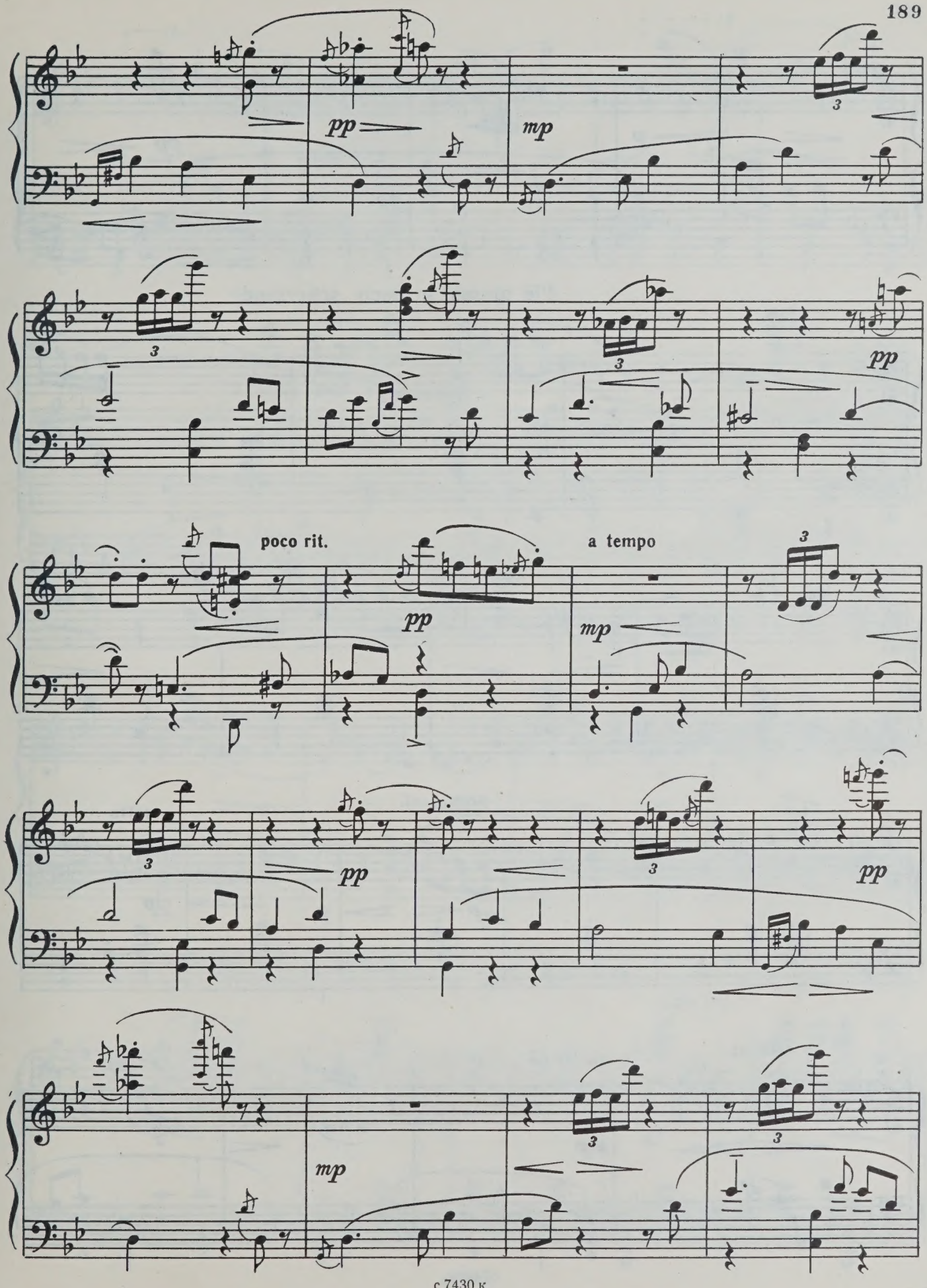
с 7430 к

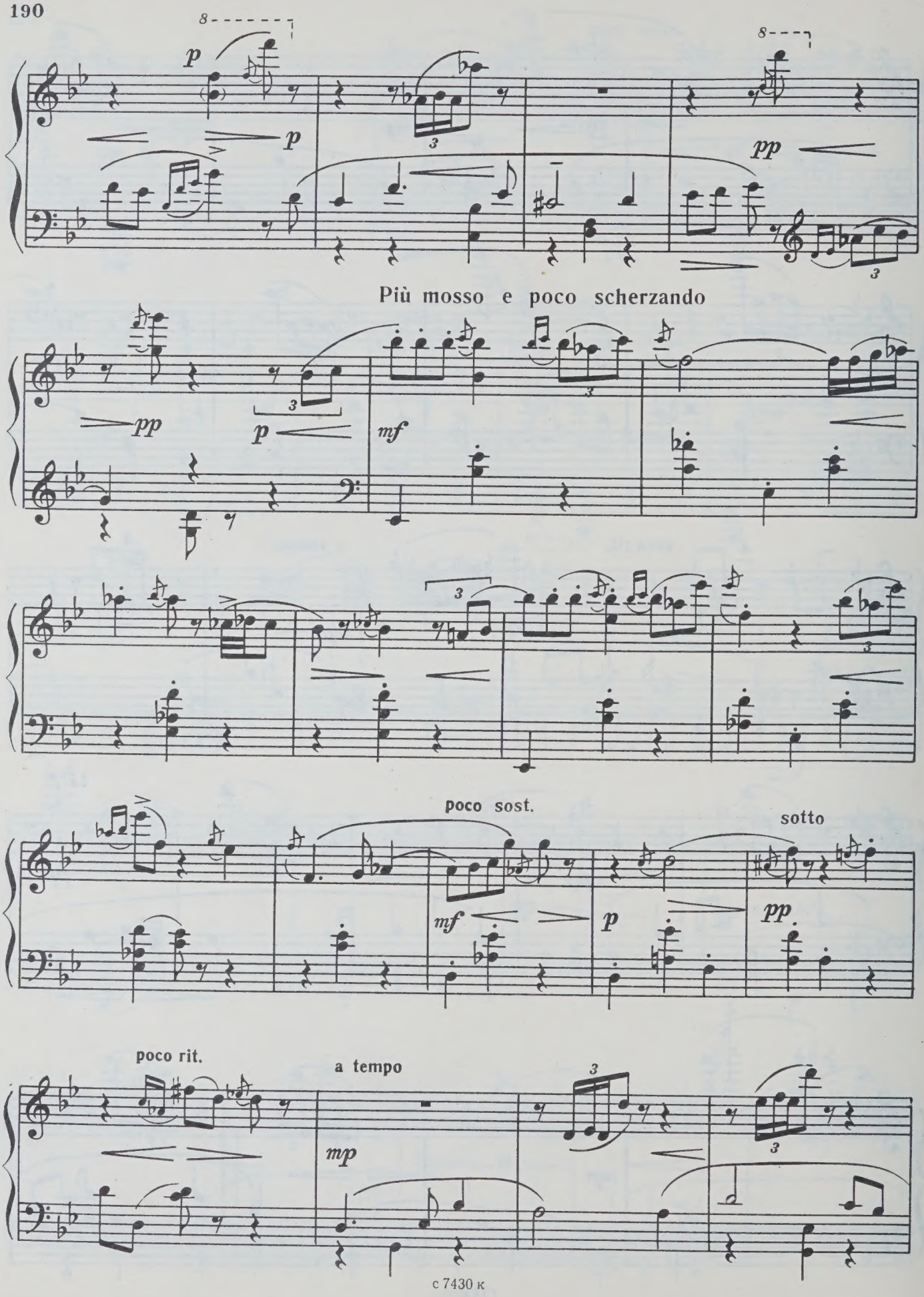
13 — зак. 807

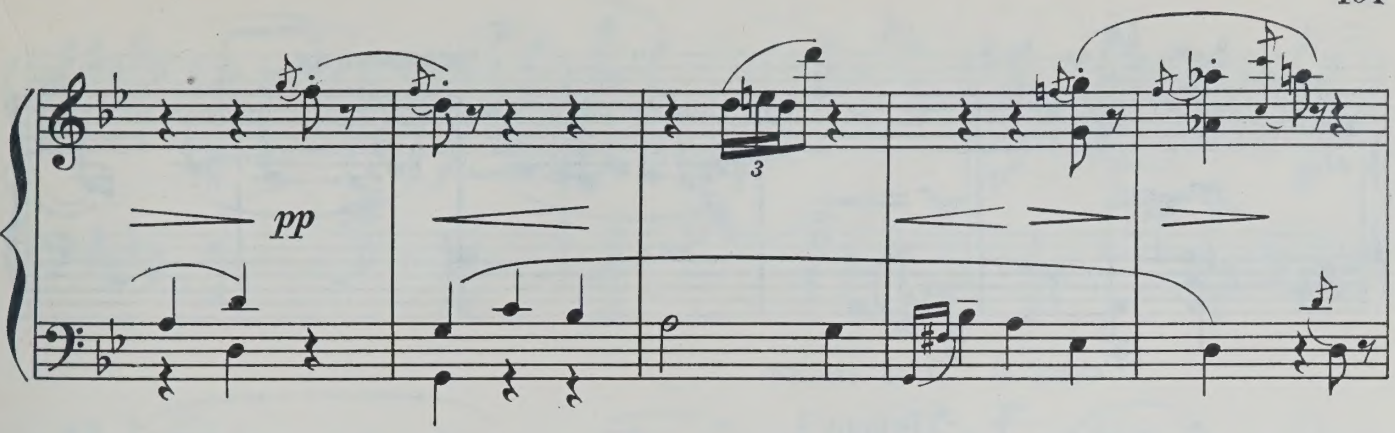

pochiss. sost.
sf
sf
p
mf
a tempo
sf
sf
p
mf
f
ff
sf
mf
mp
semplice
mf
f
sf
sf


f
mf
sf
p
mf
f
sf
p
f

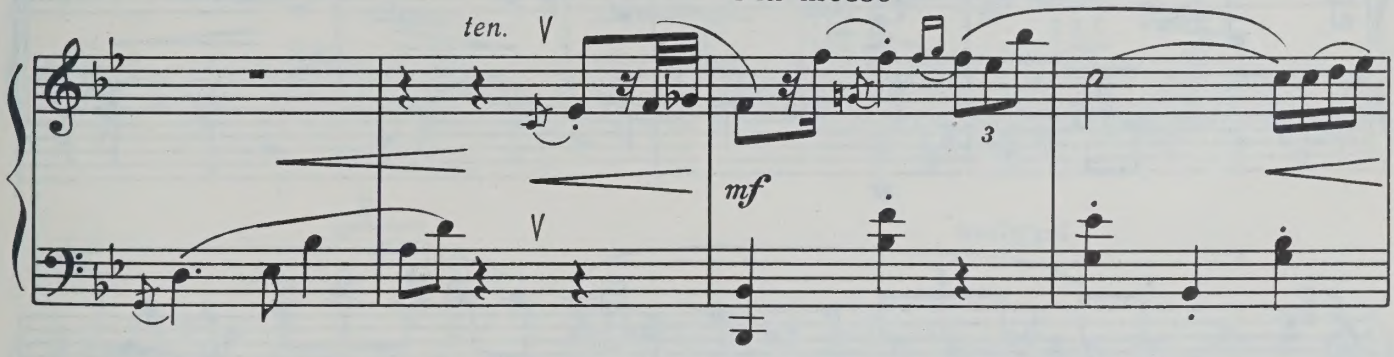

poco sost.
ff
sf
a tempo
mf
sf
poco rall.
mf
p
a tempo, leggiero
pp
mf
sub. f
Poco meno mosso
p
pp
mp cantabile
p

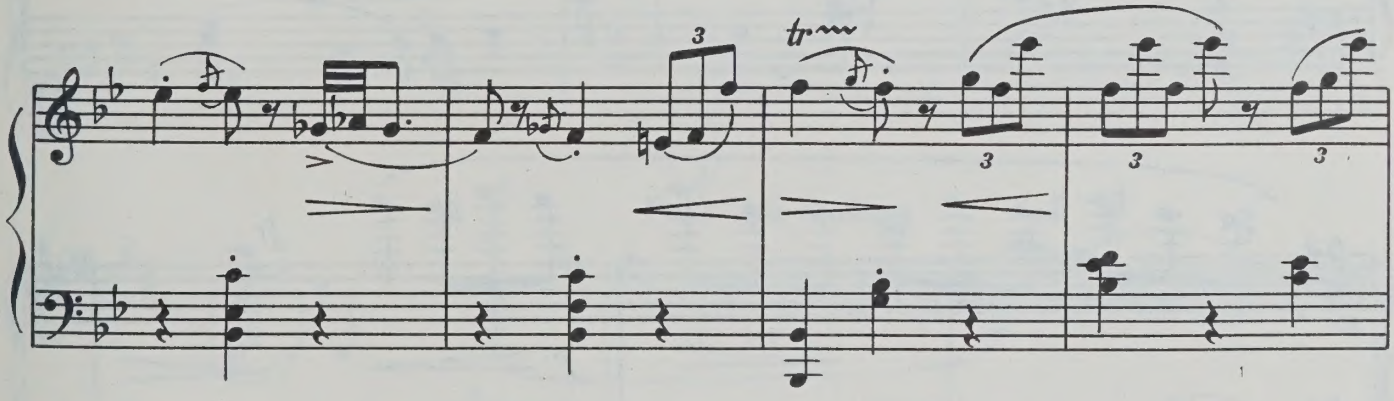

pp
mp
pp
poco rit.
pp
a tempo
mp
pp
pp
mp


8
p
p
3
8
pp
3
Più mosso e poco scherzando
pp
p
3
mf
3
3
3
poco sost.
sotto
mf
p
pp
poco rit.
a tempo
mp
3
3

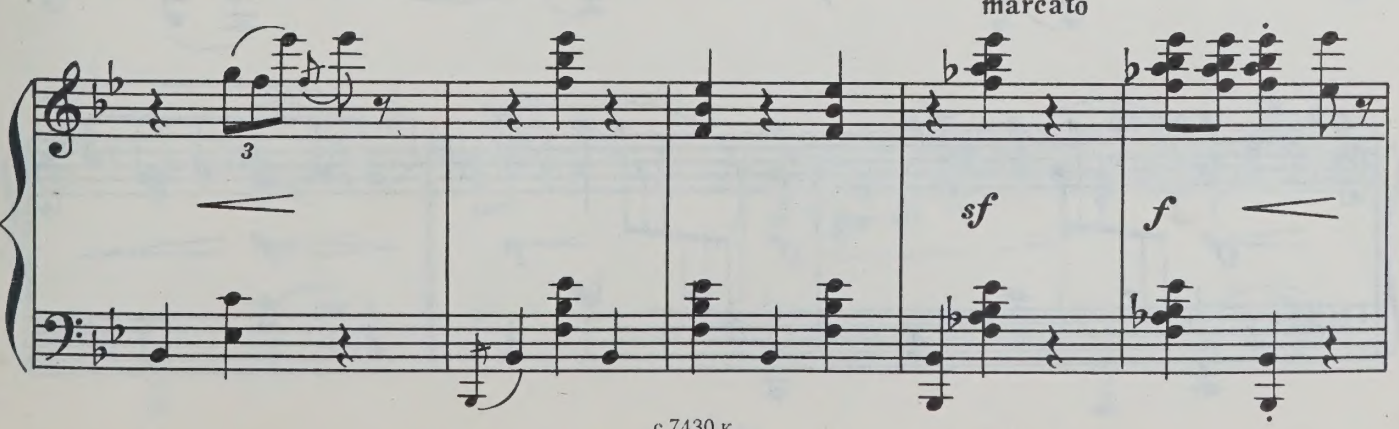


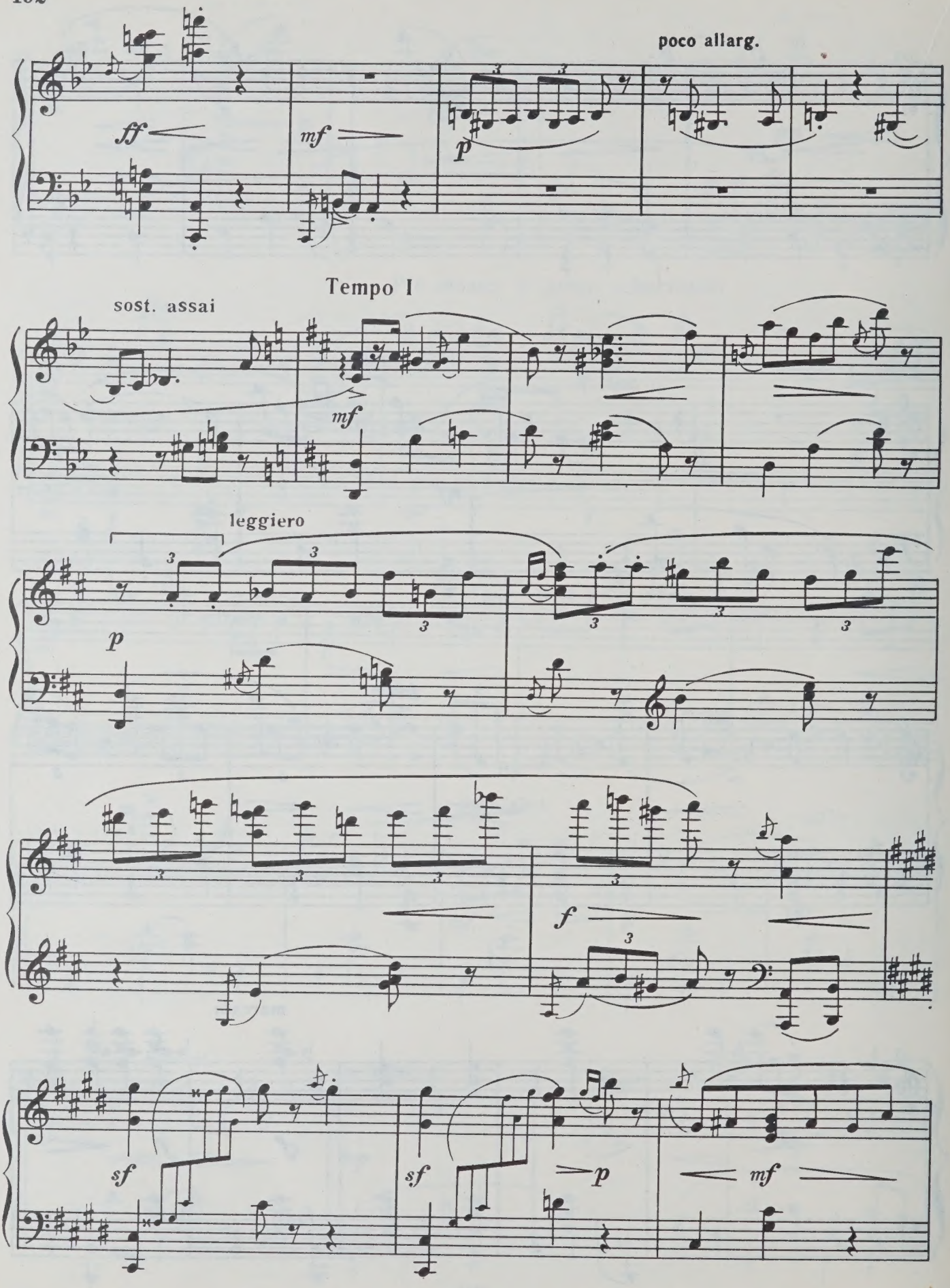
Più mosso

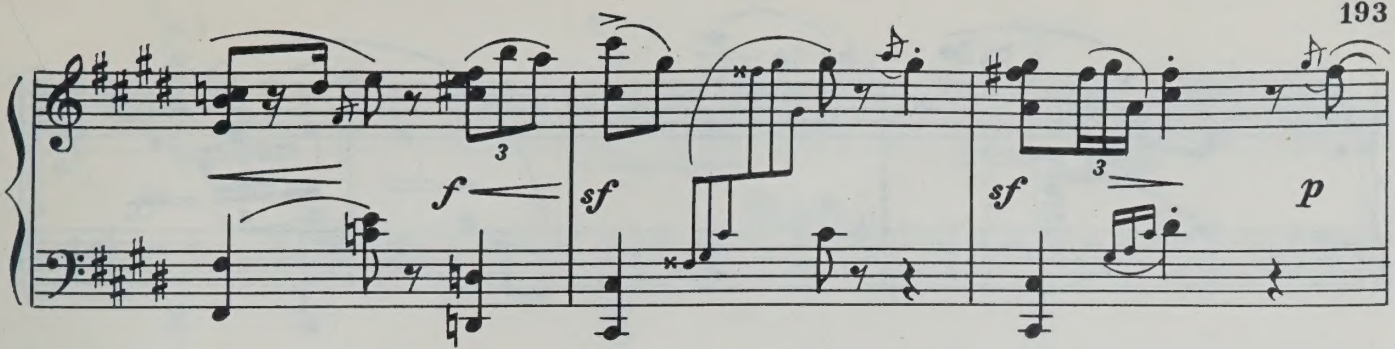


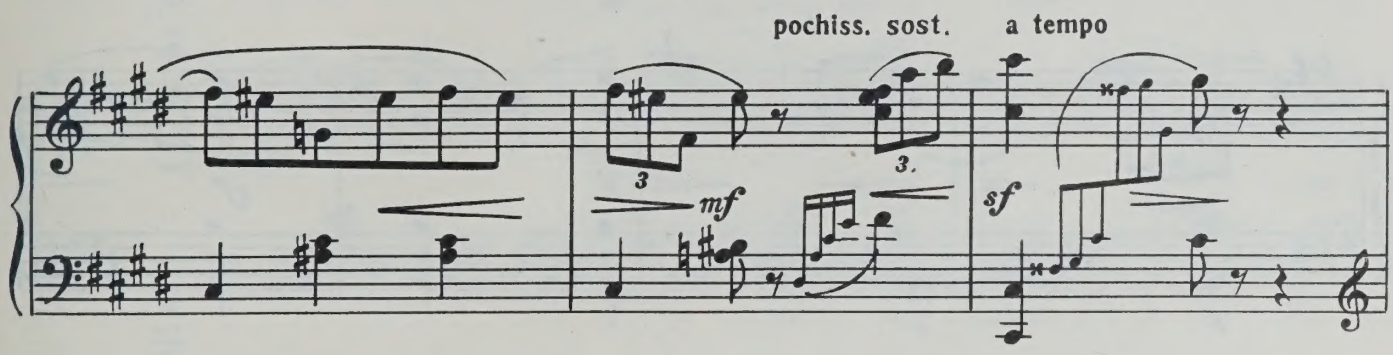


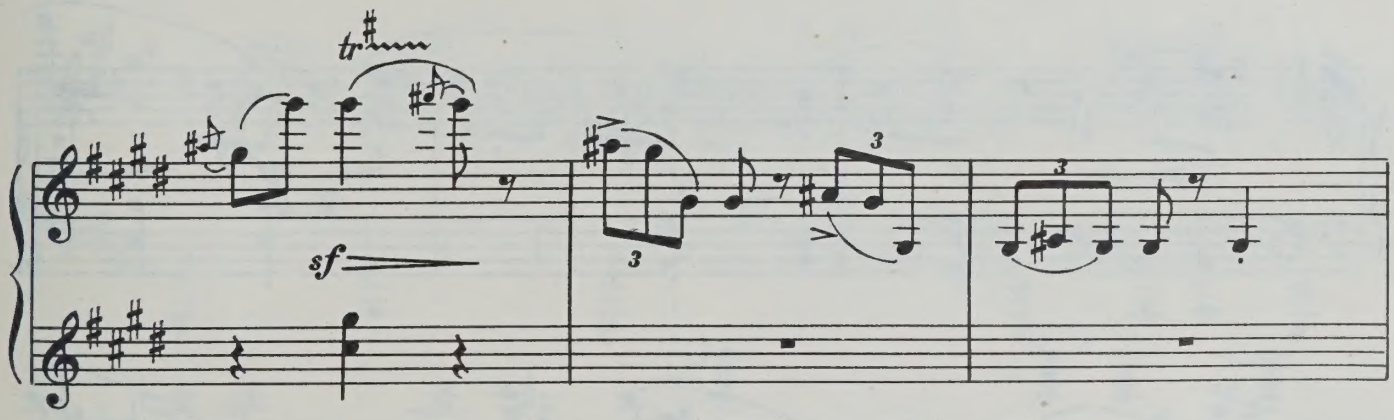
marcato



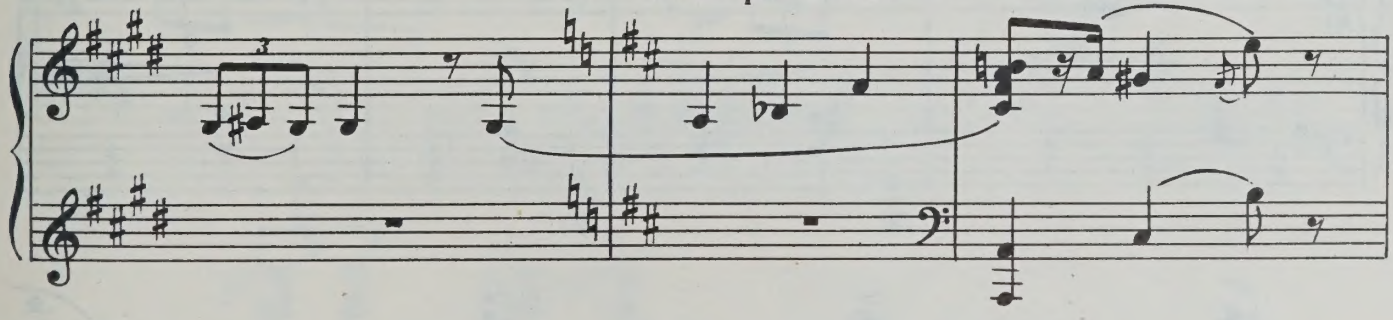

poco allarg.
ff
mf
p
Tempo I
sost. assai
mf
leggiero
p
f
sf
sf
p
mf

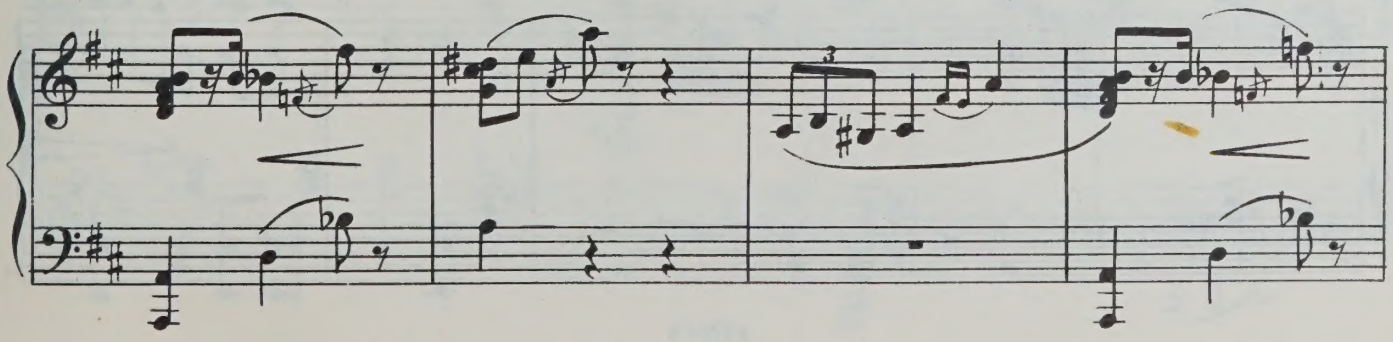


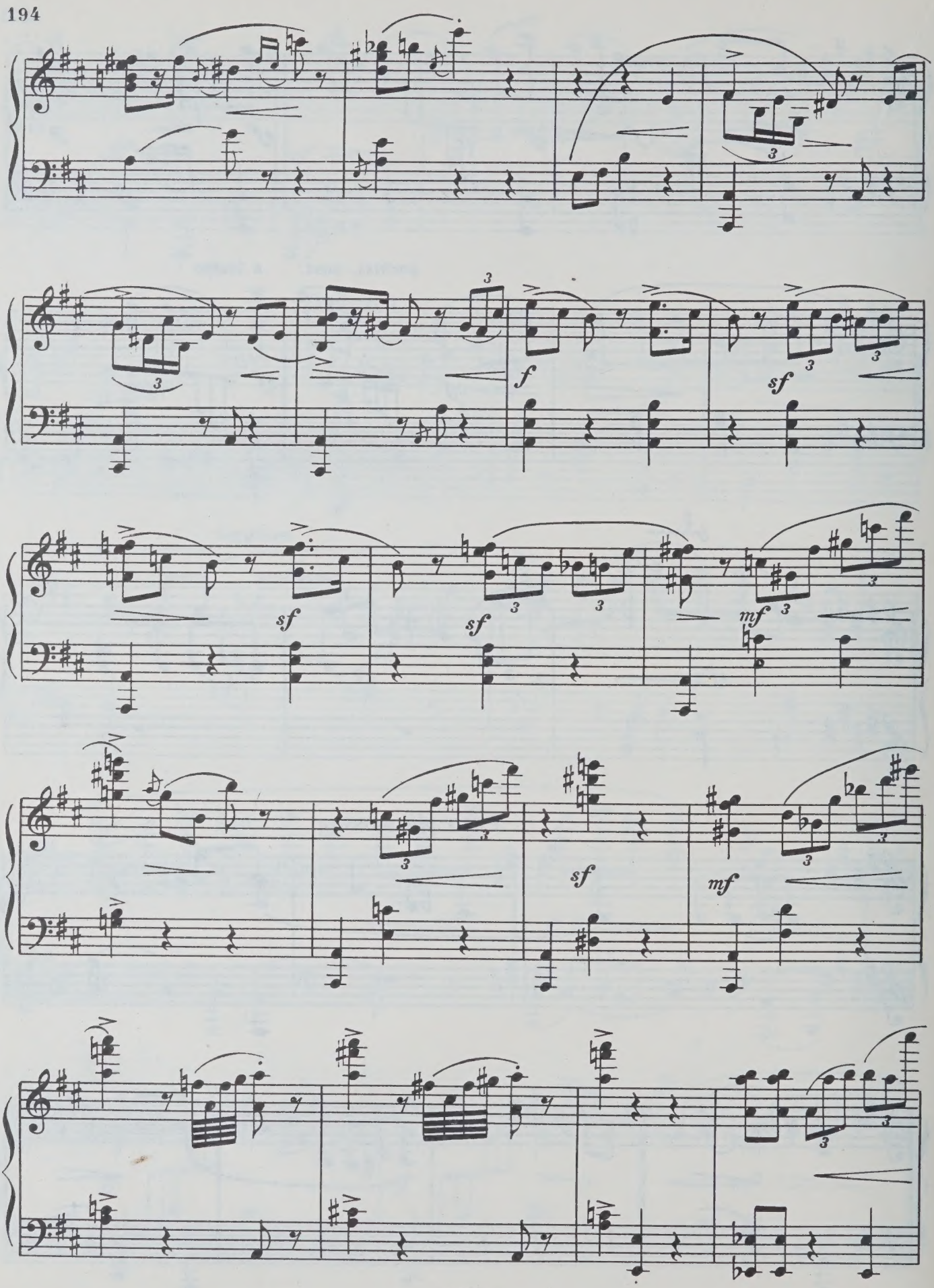


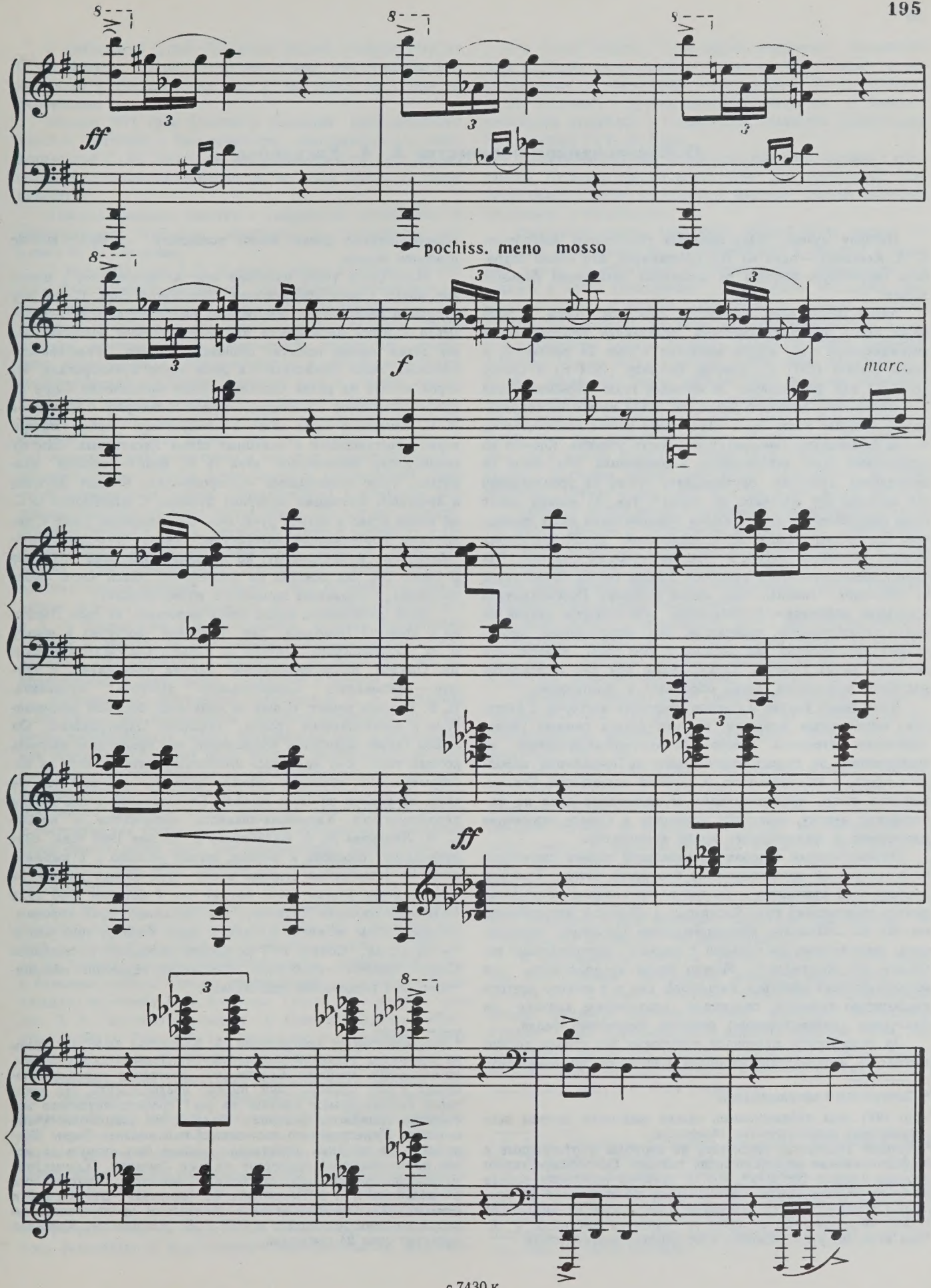


Poco più mosso






f
sf
sf
sf
mf
sf
mf


ff
pochiss. meno mosso
f
marc.
ff

О фортепианном творчестве А. А. Касьянова*

История музыки знает примеры творческого долголетия. А. А. Касьянов — один из тех художников, кто сумел сохранить творческую энергию до последних дней своей большой жизни.

Автор шести опер, множества романсов, хоров, музыки более чем к 400 драматическим спектаклям композитор на восьмидесятом году жизни выпустил в свет 24 прелюдии, а затем Сонату (1971 г.), Скерцо, Балладу (1974 г.) и Сюиту (1978 г.) для фортепиано. В молодые годы Касьянов писал для фортепиано довольно много, но почти ничего не сохранилось — большая часть была уничтожена самим композитором, всегда беспощадно самокритичным, часть утеряна. Кое-что из написанного было использовано в сочинениях 70-х годов (в прелюдиях). Попытки опубликовать что-то из произведений тех далеких лет Касьянов не делал [1]. Так, из восьми сонат была предложена в печать самим композитором лишь последняя. Полностью сохранились записанные рукой Касьянова Первая, Четвертая сонаты и «Фантазия»(«Quasi соната»). Частично сохранившаяся в рукописи Вторая соната «разобрана» на прелюдии — главная тема легла в основу Восемнадцатой прелюдии, побочная — Пятнадцатой. Не осталось следов от сюиты «Гамсуниана», написанной под впечатлением прочитанных произведений популярного в 20-е годы норвежского писателя Кнута Гамсуна. Спустя более чем три десятилетия маститый композитор вновь обратился к фортепиано.

В изданных опусах Касьянов предстает мастером с отчетливо выраженным почерком. Музыка богата самыми разнообразными оттенками чувств — от интимно-лирического до трагического, от скерцозно-шутливого до выражения народного гнева, а значительность и глубина содержания Сонаты, сквозная мысль, пронизывающая ее, поднимают цикл на философскую высоту, позволяют усмотреть в Сонате отражение жизненного и философского кредо композитора.

Пианистическая сторона произведений весьма своеобразна и говорит об исполнительской опытности автора. Выясняя причину этой опытности и следуя таким образом по жизненному и творческому пути Касьянова в обратном направлении, мы как бы воссоздаем «исполнительское прошлое» композитора, совпадающее по времени с первым фортепианным периодом его биографии [2]. Можно смело предположить, что исполнительская практика Касьянова, как и у любого другого композитора-пианиста, оказывала несомненное влияние на фактурное (пианистическое) решение творческих задач.

За недостатком материала пишущему эти строки трудно воссоздать исполнительский облик Касьянова, но проследить «фортепианную» линию жизни волжского мастера — вполне реальная задача.

Мать стала учить мальчика игре на фортепиано с шести лет, когда у него обнаружился абсолютный слух. С тех пор будущего композитора невозможно было оторвать от инструмента. С этого же возраста, как было замечено родными, Саша делал первые попытки сочинения музыки. Увлеченность мальчика легко объяснить — в доме часто музицировали. «С игрой матери на рояле связаны первые впечатления Саши от профессиональной музыки», — пишет биограф Касьянова И. В. Елисеев в своей книге о композиторе. Кроме матери играли родственники и знакомые семьи Касьяновых. Самому композитору запомнилась игра Н. Н. Вейс — хорошей пианистки, часто исполнявшей «Симфонические этюды» Шумана и ля-бемоль мажорный Экспромт Шопена. С Шипиловой С. С. он много играл в четыре руки. Она же знакомила Сашу с новинками фортепианной литературы. Такая атмосфера способствовала музыкальному, но не пианистическому развитию ребенка, так как занятия на фортепиано были чисто любительскими, в характере домашнего музицирования.

Дело улучшилось, когда семья переехала из села Лысково в Нижний Новгород, где Касьянов поступил в школу В. М. Цареградского. Занятия на рояле стали систематическими. Однако профессиональные навыки прививались с трудом — сказывалось «любительское детство» музыканта. И. В. Елисеев пишет: «Саша не отличался большой усидчивостью в приготовлении уроков, заданных Цареградским. Он любил скорее подобрать услышанное, чем кропотливо выучить нотный текст. Ему нравилось импровизировать. И хотя за инструментом он проводил немало времени, это был еще не труд. За роялем он часто грезил». По-видимому, очень точная характеристика Касьянова-пианиста содержится в письме С. М. Ляпунова М. А. Балакиреву от 29 мая 1904 года: «Замечательно способен к музыке, играет толково и с выражением, но техническая сторона в его игре сильно хромает...» Тем не менее успехи были, потому что 3 февраля 1905 года Балакирев сообщил Ляпунову, что «Касьянов играл хорошо». На выпускном экзамене Касьянов играл Концерт соль минор Мендельсона, Сонату № 7 ре мажор Бетховена, си-минорное Скерцо Шопена — программу, требующую серьезной исполнительской и технической подготовки [3].

---

* Печатается с сокращениями.

[1] До 1971 года публиковалось только несколько детских пьес в различных педагогических сборниках.

[2] Деление творчества Касьянова на периоды фортепианные и не фортепианные возможно лишь условно. Основанием такого деления служит тот факт, что со времени получения заказа на оперу «Степан Разин» в 1936 году до написания 24 прелюдий (1967—1968 гг.) Касьянов практически не писал для рояля. Фортепианные периоды не являются таковыми в чистом виде, попутно писалась и не фортепианная музыка.

[3] Вероятнее всего, выступление А. Касьянова было на одном из концертов учеников школы В. М. Цареградского, о чем, по-видимому, сообщил Балакиреву постоянно переписывающийся с ним Цареградский. Можно предположить, что некоторое положительное влияние на рост профессионального мастерства Касьянова оказывал товарищ по совместной учебе в школе Цареградского талантливейший пианист Борис Жилинский, за которым, естественно, должен был «тянуться» менее подготовленный подросток из села Лысково. Совместное музицирование, сблизившее обоих музыкантов, возобновилось в дальнейшем и в Петербурге на «вечерах» Балакирева и Стасова. Дружба Касьянова с Жилинским продолжалась до самой кончины последнего в 1961 г. Б. Жилинскому Касьянов посвятил свои 24 прелюдии.

В дальнейшей судьбе Касьянова принял активное участие С. М. Ляпунов. Он не только настойчиво рекомендовал ему поступать в консерваторию, но и сам занимался с ним по фортепиано.

Осенью 1911 года Александр Касьянов двадцатилетним юношей поступил в Петербургскую консерваторию в класс фортепиано С. М. Ляпунова, который в ту пору был широко известен не только как композитор, но и как концертирующий пианист.

Как складывались занятия с Ляпуновым, неизвестно, но консерваторию Касьянов заканчивал как композитор — по классу Н. А. Соколова.

С лета 1918 года А. А. Касьянов живет в Нижнем Новгороде. Культурное строительство обновленного революцией города целиком захватило композитора. Многообразная деятельность музыканта в эти годы — преподавательская, дирижерская, директорская (в Музыкальном техникуме), лекторская, пианистическая исполнительская и аккомпаниаторская, организаторская — оставила заметный след в истории города.

Пианистическая деятельность музыканта проходила в основном в рамках лекций-концертов, проводимых Народной консерваторией. Часто бывало так, что Касьянов сначала читал лекцию, а потом выступал в качестве солиста-пианиста и концертмейстера. Среди исполнявшихся произведений были такие сложные, как сонаты «Аппассионата» и «Лунная» Бетховена, фантазии на темы оперы Верди «Риголетто», «Кампанелла» и рапсодии Листа, прелюдии и этюды Скрябина и др., а также бесчисленные аккомпанементы романсов Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Чайковского, вокальных циклов Шумана, наконец, свои сочинения и многое другое. В рецензии на исполнение Н. Н. Соколовой-Мшанской и А. А. Касьяновым «Песен и плясок смерти» Мусоргского сказано: «...обратил на себя внимание художественный аккомпанемент. Под пальцами А. Касьянова это было не сухое сопровождение, а нечто целое, неделимое с пением...»

Активная исполнительская деятельность А. А. Касьянова в эти годы — это деятельность пианиста-профессионала. Конечно, пианистическая работа композитора (как и разнообразная другая в это время) была вызвана необходимостью — отсутствием нужного количества квалифицированных музыкантов при большой потребности в них города, но в то же время совершенно ясно, что только подлинно артистическая натура в состоянии так увлеченно и с таким энтузиазмом отдаваться столь кропотливому делу, как фортепианное исполнительство, тем более с известным ущербом для собственного композиторского творчества.

В 1963 году Горьковское телевидение по заказу Центрального телевидения снимало киноленту об участниках первого в стране радиоконцерта, транслировавшегося в 1922 году из Нижегородской радиолаборатории. Прошедший тогда с большим успехом концерт организовывал и аккомпанировал каждому участнику А. А. Касьянов. Теперь, спустя сорок один год, А. А. Касьянов и певец А. И. Кочетов исполнили «Приют» Шуберта. Пожалуй, это было одно из последних «публичных» выступлений Касьянова-пианиста.

Конечно, играл Александр Александрович публично или нет, общение с роялем не прекращалось — он знакомился с неизвестной ему музыкой, импровизировал. Обладая прекрасной памятью, Касьянов на занятиях со студентами консерватории и просто в домашней обстановке наигрывал иной раз целые куски из опер Вагнера и многих русских опер, особенно из любимой им с детства оперы «Князь Игорь», играл различные отрывки из досконально ему известной фортепианной литературы, чаще из обожаемого им Шопена. Все, что касалось фортепиано и фортепианного исполнительства, вызывало у него живой интерес. С восторгом вспоминал композитор игру И. Гофмана, с любовью и восхищением следил за выступлениями и блестящей деятельностью Г. Г. Нейгауза, Л. Н. Оборина[1] и других советских пианистов. С большим уважением относился к горьковским пианистам профессорам Б. С. Маранц[2] и И. И. Кацу.

Занятый сочинением монументальных опер, музыки к спектаклям, Касьянов крайне редко писал для фортепиано, хотя автор-пианист легко узнавался в фактуре многих романсов (например, в «Водопаде»).

Творческий кризис, вызванный потерей слуха, вернул его к старой «привязанности». «Ограниченный в общении с внешним миром, он обратился к фортепианной композиции как главной и почти единственной возможности высказать свои мысли и чувства в музыке», — пишет И. В. Елисеев. Так были созданы 24 прелюдии. Их успех окрылил композитора, и следом появляются Соната, Баллада, Скерцо и Сюита. Кажется, Касьянов только ждал «случая», чтобы вновь погрузиться в стихию рояля. Эти яркие произведения написаны словно на одном дыхании — вдохновенно, масштабно, темпераментно! И это на пороге девяностолетия! Всегда желанный инструмент — рояль стал ему просто необходим. Композитор обращался с ним как с живым существом. «Мне надо трогать клавиши», — говорил Касьянов, когда проигрывал написанное. И часто повторял: «Рояль — мой друг! Как же я без моего друга...»

Касьянов любил рояль и прекрасно, как исполнитель, знал его выразительные и технические возможности. Проявлялось это знание весьма многообразно, но прежде всего хочется отметить мастерское использование тембровых возможностей рояля или, точнее, мастерское воплощение своих тембровых представлений-ассоциаций на рояле.

Чаще других у исполнителя могут возникнуть аналогии с тембрами человеческого голоса (темы прелюдий № 14 и 18 и др.), с хоровым звучанием («хорал» из прелюдии № 19 и др.) или оркестровыми тембрами (прелюдия № 20 и др.).

Интересны случаи более конкретной звуковой изобразительности — гула колоколов («хорал» из прелюдии № 19). «позвякивания» монисто (13), жужжания прялки (7), стука кастаньет (22) и др.

Можно было бы говорить об изобретательной фактуре, имеющей структурные диапазоны от хрупко-прозрачного до сложнополифонического, вбирающей в себя все виды фортепианной техники от пальцевой — иногда шопеновско-листовского типа — до больших октавных пассажей, охватывающих весь объем клавиатуры. Во всем этом богатстве есть один характерный для Касьянова способ изложения материала, который можно было б назвать «романсовым» типом фактуры[3]. Наиболее ярким примером такой фактуры является Четырнадцатая прелюдия с сопровождением.

К особенностям фактуры следует отнести и часто широкое расположение интервалов, аккордов, фигураций, форшлагов и т. д. даже в быстрых темпах, что создает определенные трудности для исполнителей, особенно с небольшими руками. Такая «размашистая», широкая фактура очень увязывается с «широкой» натурой и «фактурой» самого композитора — с его большой фигурой, большими руками и — не в последнюю очередь — с его пианизмом.

---

[1] С Л. Н. Обориным Касьянова связывала многолетняя дружба. Он посвятил пианисту свою «Балладу».

[2] Б. С. Маранц Касьянов посвятил «Скерцо».

[3] Главным признаком «романсовой» фактуры можно условно считать наличие вокальной по своей природе мелодии с типичным — фигуративным, аккордовым или другим подобным — сопровождением, как если бы названная мелодия была действительной темой романса.

ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ

Цикл писался меньше года, причем автором использован материал первого фортепианного периода и даже юношеских лет. Пьесы объединены квинтовым тональным кругом. Тема Первой прелюдии повторяется в Двадцать четвертой, образуя таким образом тематическую арку. Образное богатство музыки прелюдий у композитора — автора опер и романсов — получает естественное воплощение в жанровом разнообразии. В целом образуется пять жанровых групп: прелюдии, имеющие

1) черты маршевости и — шире — шествия (№ 8, 16, 20, средняя часть № 9, 19, речитатив № 23, сюда же можно отнести и вторую тему № 24 — повторение темы № 1);
2) черты элегии (№ 2, 4, 6);
3) черты арабески-этюда (№ 3, 11, 23, вступление и заключение № 15);
4) черты танца (№ 5, 9, 17, 21, 22);
5) вокальную основу мелодики (№ 7, 10, 12—15, 18, средняя часть № 19 (хорал), № 23 (речитатив), № 24.

Насыщение самого обобщенного вида миниатюры — прелюдии — жанровостью, говорит о реалистических, глубоко народных истоках творчества Касьянова.

Цикл обнажает музыкальные привязанности композитора. Так, любовь к Шопену проявилась с большой определенностью не только в идее цикла [1] и жанровых обозначениях пьес [2] (...quasi Mazurka, Alla Polacca, колыбельная, in modo di Valse), но и в некоторых прелюдиях, аналогичных тонально, по характеру и фактуре прелюдиям Шопена (ля минор, ми минор, ре минор) [3].

Былое увлечение Скрябиным проскальзывает в некоторых фактурных деталях и частых «улетающих» фигурациях, изысканности, прихотливости интонаций некоторых мелодий.

Воспитанник С. М. Ляпунова, Касьянов отдает дань «кучкистам» в своих суровых (в средней части прелюдии № 19 — хорального склада) мелодиях, целотоновых гармониях (Andante прелюдии № 9 и др.).

Влияние Равеля чувствуется в прелюдиях № 17 и № 22 (ритм болеро, гармонический язык), а Прокофьева в теме благородной и «мудрой» прелюдии № 1 и графическом унисоне средней части прелюдии № 18 (вспомним медленные части последних сонат Прокофьева, унисоны Девятой сонаты).

Думы о насыщенном драматическими событиями прошлом русского народа воплотились в целом ряде прелюдий (№ 8, 10, 16, 20) и в отдельных фрагментах других прелюдий, пропитав русским духом весь цикл (во многих прелюдиях можно встретить трихордные попевки в мелодии, колокольные басы, диатонику и др.).

Эти разнородные стилистические веяния, сливаясь воедино, образуют интересный сплав волжского размаха и суровости с изысканностью, иногда ориентальностью, прихотливостью и в то же время мудрой человечностью.

Суровым в той или иной мере характером отличаются многие прелюдии: скорбная (2), печальная (4), хмурая (8), серьезная (10), страстная (14), траурная (16), тревожная (18), гневная (20), мятежная (24). Отдельные суровые черты есть и в других прелюдиях. Прелюдии распределены достаточно равномерно по всему циклу и отличаются в большинстве своем значительностью содержания. Некоторые из прелюдий имеют маршевую основу, что придает им характер силы и уверенности, соответствующей масштабности содержания пьес этой группы. Объединяет пьесы этой группы и лежащий в их основе четный размер, как правило $\frac{4}{4}$, в то время как для остальных прелюдий, играющих как бы роль интермеццо в цикле, характерен трехдольный размер. Нельзя не отметить и то, что темп «суровых» прелюдий в основном не быстрый. Распределение пьес говорит о том, что эти прелюдии — костяк цикла, а значит, они определяют его суровый, мужской облик.

Интересно, что средоточием изысканности (ладовой, ритмической) и смысловой тонкости являются прелюдии-интермеццо. Особенно ярко сочетание ориентальных ладовых признаков с прихотливым, изощренным ритмом в прелюдии № 15, которую можно было бы назвать «Восточным ноктюрном» [4] и в прелюдии № 22 (Alla arabesca espana).

Пианист, играющий весь цикл, должен заметить, что, начиная с прелюдии № 17, темп убыстряется, и образуется, таким образом, довольно большая группа прелюдий, выполняющих роль как бы заключения в цикле. Для предыдущей группы прелюдий характерно чередование более подвижных пьес с более медленными.

Понимание перечисленных основных стилевых закономерностей поможет исполнителю почувствовать цикл как единое целое и найти правильный мужественный тон исполнения. В то же время понимание жанровой природы каждой из прелюдий направит чувство исполнителя в более определенное русло, поможет избежать образной нивелировки, придать пьесам характерность.

СОНАТА

Соната — глубоко философское сочинение Касьянова. В этом содержательном произведении с большой определенностью проявился оптимистический настрой незаурядной личности композитора. Построена она по принципу сквозного развития. Главная партия как бы объединяет все три части сонаты в единое целое. Тема проводится многократно, появляется в решающие моменты цикла: в самом начале первой части, в конце первой части на стыке со второй, между второй и третьей частями в Интерлюдии [5], в мажоре развернутой коды третьей части, и воспринимается как некая сверхтема — носитель основной идеи.

Подтверждает особый смысл главной партии и тот факт, что все темы Сонаты в той или иной мере связаны с ней, как бы интонационно подчинены ей, точнее, ее первой фразе, кроме центрального эпизода Рондо (третьей части), фигурации правой руки которого связаны с затактовым движением восьмых второй фразы. Так сверхтема царит над Сонатой, многократно скрепляя ее с внешней стороны и интонационно опутывая, пронизывая изнутри. Драматургия цикла целиком определяется ее внутренним развитием. Выявить логику этого развития — важнейшая задача исполнителя сонаты.

В первой части наблюдается существенное преобладание этой темы над остальными. В экспозиции главная партия име-

---

[1] Для Шопена, как и Скрябина, характерным является единство движения, вытекающее из единства настроения. Характерным для Касьянова является большее внешнее разнообразие, разноплановость: частая двухтемность, наличие вступления и заключения, большая разработочность материала, большая прихотливость тональных планов.

[2] Интересно в этом плане перечислить названия других фортепианных пьес, написанных в этот период: Скерцо, Баллада, Мазурка, Экспромт, Ноктюрн.

[3] Прелюдия № 8 перекликается с «прологом» (термин Л. А. Мазеля) Фантазии фа минор Шопена.

[4] Вкус к восточному у Касьянова отмечали еще Ляпунов и Балакирев.

[5] В издание 1971 г. вторглась неточность — Интерлюдия обозначена как самостоятельная часть. А. А. Касьянов собственноручно сделал исправления во всех имеющихся у него экземплярах.

ет значительно бо́льшие размеры, чем побочная. Суровая, мятущаяся разработка (в ней встречается цитата — «мотив сомнения» — из си минорной Сонаты Листа) также целиком строится на теме главной партии. Складывается впечатление, что роль побочной партии в драматургии первой части сводится к оттенению главной партии темы своим светлым унисоном (в духе уже упоминаемых унисонов Прокофьева).

Подлинным плодотворным контрастом главной партии, имеющим драматургический смысл, то есть проявляющимся в дальнейшем развитии — в данном случае, разрешающимся в стремительный финал — является тема вариаций второй части и вся вторая часть. Танцевальная с ориентальным уклоном тема определяет облик части несмотря на мрачноватый, с чертами похоронного марша, характер третьей вариации. Тонально вариации остаются незавершенными. Неожиданный си мажор последней вариации звучит вопросительно и требует ответа, который и дается в тревожно-настойчивом ми-бемоль миноре Интерлюдии. Смысл темы главной партии в Интерлюдии понятен — она прерывает прекраснодушную, с оттенком меланхолии музыку второй части и призывает к действию. Соединившись с финалом, она устремляется к своему апофеозу.

Финал тематически объединяет первую (главная тема в коде) и вторую (танцевальность , интонационно-ритмическая близость) части.

Довольно обширная кода финала венчает Сонату. Взлетающие пассажи шестнадцатых придают ей бурлящий весенний характер. Победила радость, победил оптимизм. Надо жить — таков философский итог произведения.

СКЕРЦО

Скерцо продолжает романтические традиции жанра. Это проявляется в яркости, размахе, виртуозном блеске, сохранении контуров трехчастности, в темповых соотношениях частей (быстро—медленно—быстро), а также в образном строе музыки (порывистой устремленности, балладности, фантастичности). Перечисленные качества плюс удобная для восприятия продолжительность способствуют и традиционной концертности жанра, его благодарности для исполнителя и слушателя. «Традиционность» отнюдь не заслоняет индивидуальности автора. Музыка Скерцо типично русская, типично касьяновская.

В ритме стремительной мелодии основного образа Скерцо можно узнать вальсовую основу. Однако сочетание широких интервалов, частой смены позиций, скачков, использования крайних регистров с графичностью, временами даже аскетизмом линий создает атмосферу несколько тяжеловесной грации, а глубокие, сильные басы и аккорды, включенные в длительные динамические нарастания, звучащие особенно масштабно в момент кульминаций (на FF и FFF), делают музыку по-касьяновски мощной.

В средней части два образа. Первый — сдержанный, строгий, с суровостью. Мелодия в баритоновом регистре со скупым аккордовым сопровождением родственна в своей балладной эпической неторопливости благородным «мудрым» мелодиям-образам Касьянова. Второй — фантастично-вальсообразный (перекликается с «Вещей птицей» Шумана), в своей ориентальной прихотливости аналогичен такого рода образам композитора. И вновь проступают по-касьяновски характерные черты суровости и изысканности в их сочетании.

[1] Рефрен третьей части — подлинная татарская тема.

БАЛЛАДА

В разговоре о Балладе нельзя не отметить еще раз влияние Шопена, что проявляется в первую очередь в подчеркнутом использовании композитором излюбленных Шопеном жанров и форм. Разумеется, это ни в какой мере не умаляет творческой самостоятельности Касьянова. Напротив, в привычных «шопеновских» формах еще рельефнее ощущается его творческая личность.

Основной драматургический контраст в Балладе Касьянова аналогичен драматургическому контрасту Баллады № 2 Шопена. И здесь и там повествовательность quasi andantino $\frac{9}{8}$ и $\frac{6}{8}$ у Касьянова и andantino $\frac{6}{8}$ у Шопена противопоставляются allegro assai у Касьянова и presto у Шопена. Здесь и там рондообразное утверждение повествовательного образа (в том числе короткое послекодовое проведение темы в заключении произведения). Наконец, здесь и там баркарольность основного образа, правда, у Касьянова весьма необычно и своеобразно сочетание баркарольного покачивания с широкой русской распевностью (к другим «русским» признакам в теме относятся трихордные попевки и переменность лада). Все же гораздо значительнее всяких аналогий разница обоих произведений и, прежде всего, различен их дух.

В Балладе Касьянова все типично для этого жанра: и драматизм, и ориентальная изысканная лирика, и уже отмеченные повествовательность, и рондообразность формы. Причем роль повествовательности (неоднократное проведение темы главной партии позволяет утвердить в сознании слушателя впечатление, что ведется неторопливый рассказ) в сочетании с яркой образностью тем настолько велика, что можно говорить о сюжетности в Балладе.

Всего в Балладе три «действующих» лица и тема вступления. «Рассказчик» (главная партия) представляет слушателю двух персонажей: стремительный, бурный — побочная партия и нежный, томный — эпизоды, которые еще раз «упоминаются» в репризе. Отсутствие каких-либо событий, связанных со взаимодействием персонажей — образы даны как бы сами по себе — может говорить, например, о том, что «рассказчик» вспоминает о своей молодости — о себе, о любимой, о несостоявшейся любви. «Правдоподобность» сюжета подтверждается двойным сонатным соотношением в Балладе — эпизод вместо разработки весьма независим от побочной партии экспозиции, но в то же время в репризе обе темы, хотя и кратковременно, фрагментарно, но ярко и рельефно проводятся следом друг за другом и, таким образом, сближены, как могут быть сближены в воспоминаниях образы далекого прошлого.

Форма способствует выявлению сюжета не только в основных драматургических контурах; она способствует выявлению каждого «персонажа», даже определенной законченности в характерах — каждая тема написана в трехчастной форме, наиболее подходящей для полной образной характеристики.

Интересен образ «героини» с точки зрения его эволюции. Если рассказчик повествователен и «мудр» на протяжении всего произведения, неизменно горяч и настойчив «герой», то характер «героини» обрисован более многогранно. Так, если мелодия первой части эпизода (Andante sostenuto) изысканно-томная, с ноктюрнообразной фактурой сопровождения и с ладовым началом, придающим ей ориентальный характер, то середина, развивающая мелодию первой части, приводит к Molto vivace третьей части, то есть к качественно новому темпу и характеру. Третья часть становится, таким образом, вариацией на тему первой части. Вальсообразная, стремительно-виртуозная реприза показывает как бы другую сто-

рону прежде томного образа — элегантно-светскую. В вальсе присутствуют отдельные робкие интонации «молодого героя», как бы наблюдающего за танцем.

Так мастерски точно распоряжается автор Баллады формой. Еще раз отметим наличие в Балладе темы суровой и темы изысканно-томной с ориентальными признаками.

СЮИТА

Русская фортепианная сюита начинает свою родословную от Бородина, Мусоргского и через Рахманинова, Аренского ведет к современной сюите. Касьянов в своем произведении вновь обращается к излюбленным им «шопеновским» жанрам — экспромту, ноктюрну, мазурке,— сочетая их, как всегда, своеобразно, с восточной изысканностью, русской распевностью и размахом.

Трехчастная Сюита Касьянова (привычнее сюита с бо́льшим количеством частей) напоминает отдельными признаками сонату: развитостью (масштабностью) частей, приближающихся к типично сонатным темповым соотношениям частей — Molto vivace — Andantino — Allegretto con moto; характерным образным соотношением 1-й и 3-й частей — большей обобщенностью первой темы 1-й части и большей жанровой конкретностью первой и других тем 3-й части. Несмотря на отсутствие более «весомой» сонатности, эти качества способствуют важному для исполнителя ощущению триединства частей сюиты.

Поможет исполнителю в осмыслении Сюиты как единого организма ощущение жанровой природы — собственно сюитного признака — трех пьес, составляющих цикл и, конечно, интонационные связи частей (среднего раздела Экспромта, Ноктюрна и соль-минорного раздела Мазурки).

ЭКСПРОМТ

Живое триольное движение, без подготовки начинающее пьесу (вспомним ля-бемоль-мажорный Экспромт Шопена), остается основным в крайних частях. Мелодическая линия прихотливо извивается, переливаясь ладовыми красками и играя разными высотами одних и тех же ступеней.

Средняя часть — это, конечно, колыбельная. В светлой русской (с частыми трихордными попевками) песенной мелодии колыбельной (Andantino) в одиннадцатом-двенадцатом тактах появляется оборот *ля — соль-диез — до — до-диез,* окрашивающий ее в скорбные тона. Эта щемящая интонация, придающая теме особенный, личный характер в виде различных комбинаций составляющих ее интервалов, неоднократно встречается в Ноктюрне и соль-минорной части Мазурки.

НОКТЮРН

Музыка Ноктюрна изысканно-печальна. Импровизационность изложения материала в сочетании с привольным, непринужденным чередованием эпизодов создает поэтическую атмосферу «блуждающего» чувства. Особо важную роль при этом играет повторение первой вопросительной фразы вступления в конце пьесы. Собственно, основная тема Ноктюрна Andante con moto assai проводится только один раз.

Изложенная широко и звучно, особенно в си-мажорном своем продолжении, она воспринималась бы как полнокровное и счастливое ощущение жизни, если бы не ее кратковременность и внезапное прекращение, улетание (от mP к PPP). В контексте с мечтательно-скорбным вступлением и следующим за темой утонченно-хрупким, повторяющим скорбные интонации вступления эпизодом, она воспринимается лишь как далекое, пусть и счастливое, воспоминание. Форма Ноктюрна достаточно свободная, с чертами сонатности. Осознание наличия сонатной логики поможет исполнителю правильно расставить смысловые акценты. То, что главная партия в репризе «не упоминается», подтверждает высказанное выше предположение об ее смысле, как «далеком воспоминании».

МАЗУРКА

Сверхсложная трехчастная форма (термин музыковеда В. И. Федулова), в которой написана эта блестящая концертная пьеса, предполагает в своем составе наличие группы тем. И действительно, кроме основной есть тема середины простой трехчастной формы, после репризы — тема средней части сложной трехчастной формы и, наконец, тема средней части сверхсложной трехчастной формы, написанная, в свою очередь, в простой трехчастной форме и имеющая собственную среднюю часть. При таком обилии тематизма исполнитель, чтобы овладеть формой, должен сосредоточить внимание на основных ее разделах. Таковыми будем считать разделы, входящие в «большую трехчастность».

Основной темой 1-й части большой трехчастности будет первая тема Мазурки. Благодаря изысканности в средствах — ладовой, ритмической, обилию мелизмов, арпеджиато и пр. — ее танцевальная упругость получает сверкающий красочный наряд. Все это укрепляет ее «лидирующее» положение.

Тема соль-минорной части Мазурки (вторая тема большой трехчастности) кажется вокальной по своей природе и, подобно вокальным темам некоторых прелюдий, написана в низком регистре. Очевиден и русский характер темы. Суровопечальная, как бы напеваемая баритоном тема рельефно выступает в сопоставлении с крайними частями «большой трехчастности». Развитая темпераментная кода венчает Мазурку.

Подводя итоги нашего обзора, необходимо заметить, что указанные в сжатом стилевом разборе 24 прелюдий основные черты являются общими для всех фортепианных произведений этого периода. В первую очередь это будет образный масштаб ряда тем и связанные с ним значительность содержания и эмоциональный размах произведений. Далее следует отметить ярко выраженный русский характер многих тем композитора, зачастую имеющих те черты суровости, о которых говорилось при разборе прелюдий.

Подобные темы часто соседствуют с темами, отмеченными признаками изысканности и ориентальности.

Подобные примеры можно найти и в не фортепианной музыке Касьянова — здесь уместно сопоставить образы сурового Степана Разина и персиянки Мейран в опере «Степан Разин».

Взаимодействие, сопоставление и соседство подобных качеств в музыке типичны для композиторов — представителей «Могучей кучки». Но не только в этом А. А. Касьянов является продолжателем традиций указанной группы композиторов. Развитие кучкистских традиций проявляется, в частности, и в том, что чисто русские по характеру темы «вносятся» в типично европейские жанры (экспромт, прелюдия, мазурка, ноктюрн). Можно лишь гадать о том, явилось ли такое сочетание проявлением особого, может быть личного смысла, вкладываемого Касьяновым в содержание музыки (русского по духу и воспитанию композитора, тяготеющего к европейской культуре), или естественным продолжением «учеником» петербургской композиторской школы линии своих учителей, но оно для него органично и естественно.

В. Колесников

6ле6(12)

3 р. 30 к.

СОДЕРЖАНИЕ

ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ 3
СОНАТА 85
СКЕРЦО 123
БАЛЛАДА 149
СЮИТА (три пьесы)
1. Экспромт 168
2. Ноктюрн 178
3. Мазурка 185
О фортепианном творчестве А. А. Касьянова. Статья В. С. Колесникова 196

Александр Александрович Касьянов
ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Редактор А. Вустин. Худож. редактор И. Дорохова.
Техн. редактор Ю. Вязьмина. Корректор Ю. Блинов.
Н/К

Сдано в набор 3.04.85 г. Подп. к печ. 10.09.85 г. Форм. бум. 60×90 1/8.
Бумага офсетная № 1 Печать офсетная Печ. л. 25,0
Усл. печ. л. 25,0 Усл. кр.-отт. 25,66 Уч.-изд. л. 31,8 Тираж 370 экз.
Изд. № 7430 Зак. 807 Цена 3 р. 30 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

К $\frac{52060101-338}{082(02)-85}$ КБ—18—20—85

© Издательство «Советский композитор», 1985 г.